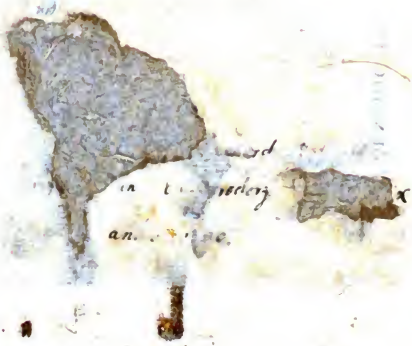
C. Mus. Nh.
1748.
/1
4°
Wiceburg.



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

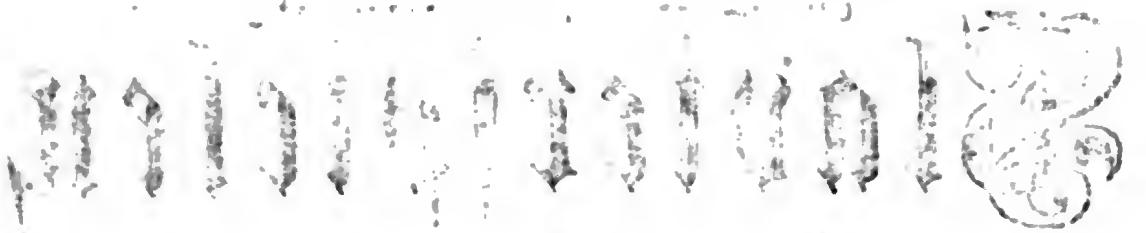
Der
sich selbst informirende Clavierspieler,
oder
deutlicher und leichter Unterricht
zur Selbstinformation im

Clavierspielen,

allen denen
zum Nutzen und zu einer Selbstinformation aufgesetzet,
welchen es entweder an Geld, Zeit, Lust oder Gelegenheit fehlet, sich von einem Meister informiren zu lassen, und doch gerne ein Lied oder leichte Aria nach Noten begehren spielen zu lernen,
so deutlich und mit Fleiß weitläuftig
abgefasset,
daß die Liebhaber beyderley Geschlechts, sonderlich auch angehende Landorganisten, ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, sich selbst so weit bringen können, nach Noten ein Lied auf dem Clavier zu spielen,
nebst
dreyßig bekannten Liedermelodien und einer Aria,
wie auch
einer kurzen Anweisung
alle Lieder auch nach dem Generalbaß spielen zu lernen,
aufgesetzet
von
Michael Johann Friedrich Wiedeburg,
Organist an der großen luth. Kirche zu Norden in Ostfriesland.

Halle und Leipzig,
im Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1765.

Digitized by Google



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Digitized by Google

Dem

Wohlgebohrnen Hochgelahrten Herrn,

HERRN

D. Hajo Lorenz Hamm,

Sr. Königlichen Majestät von Preußen
Fürsten von Ostfrießland ꝛc. ꝛc.
Hochbetrautem Amtsverwalter Norder Amts
in Ostfrießland.

Meinem Hochzuverehrendem Herrn
und vornehmen Gönner.

Digitized by Google

Bayer. Staats-
Bibliothek
München

Digitized by Google

Wohlgebohrner,

Hochgelahrter Herr!

Die Dankbarkeit, als eine hochedle und holdselige Gesellinn aller gesitteten Menschen, wohnet zwar mit stillem Vergnügen in einem tugendliebenden Herzen, doch scheinet dieses Vergnügen fast erst empfindlich zu werden, wenn dieser holden Dankbarkeit Gelegenheit und Freyheit gegeben wird, sich durch ihre Offenbarung, ich weiß nicht welch eine zarte Lust zu verschaffen.

Eben diese Dankbarkeit, welche ich mir Lebenslang zu einer Gefährtinn wünsche, hat mich gereizet, ihr die Lust zu gönnen, sich meinem Wohlthäter zeigen zu dürfen.

Weil nun ein edles und erhabenes Gemüthe die Dankbarkeit bloß um ihr selbst willen liebet, so darf sie in lieblicher Freymüthigkeit ihrem Wohlthäter

eben ſowohl ein geringes Buch, als ein anderes koſtbares Geſchenke überreichen.

Ew. Wohlgebohrnen erlauben demnach, daß ich mir die Freyheit nehme, Ihnen aus aufrichtiger Dankbegierde für die vielen Wohlthaten, welche nun ſchon etliche zwanzig Jahre genoſſen, gegenwärtiges geringes muſicaliſche Buch zu dediciren und zu überreichen.

Ich ſchmeichle mir einer höchſtgeneigten Aufnahme deſſelben, mit gehorſamſter Bitte, den Willen für die That zu nehmen, und mir fernerhin Dero Gunſt und hohe Gewogenheit beyzubehalten; der ich mit tiefſtem Reſpect verharre

Ew. Wohlgebohrnen

Meines Hochzuverehrenden Herrn

gehorſamſter

M. J. F. Wiedeburg.

Digitized by Google

Vorrede.

Zu gegenwärtigem Werke bin veranlasset worden, daß ich von verschiedenen Leuten beyderley Geschlechts manchmal gehöret habe, wie sie wünschten, auf dem Claviere nur so viel spielen zu lernen, daß sie zu ihrer Ermunterung und Erbauung ein Lied drauf möchten spielen können. Ich dachte deswegen nach, ob nicht für solche Leute ein hierzu dienliches Buch vorhanden wäre, allein ich fand keines, welches ganz Unwissenden zur Selbstinformation könnte recommendiret werden.

Man hat zwar viele Bücher, welche eine Anleitung zum Clavierspielen geben, und welche man auch in ihrem Werthe läßt, allein sie sind fast alle also beschaffen, daß die ersten Anfangsgründe desselben, entweder zu kurz, oder wohl gar nicht darinnen abgehandelt sind. Man ist zu delicat gewesen, die ersten Anfangsbuchstaben der Musick,

auf

auf eine weitläuftige und deutliche Art vorzustellen; man hat die Erkenntniß derselben schon als bekannt voraus festgesetzet; daher es denn gekommen, daß Leute, welche Lust hatten sich aus solchen gedruckten Anweisungen selber zu lehren, darinnen nicht gefunden, was ihnen nöthig war, um einen deutlichen Begriff von den Anfangsgründen des Clavierspielens zu erlangen.

Wer nicht mehr verlanget auf dem Claviere zu wissen, als einen Choral oder leichte Aria darauf nach Noten spielen zu können, der hat hierzu fast weiter nichts, als die Erkenntniß der allerersten Anfangsgründe der Musick nöthig, nämlich eine Erkenntniß der Claviere, der Noten, der Fingersetzung und etwas weniges vom Tacte. Je weniger Kunst nun hierzu gehöret und erfodert wird, um so viel weitläuftiger kann man sich aus Liebe zu solcher Art Liebhaber in der Abhandlung dieser Anfangsgründe ausbreiten, um oben bemeldete vier Stücke einem hierinnen noch ganz Unwissenden, deutlich und begreiflich vorzustellen, damit einem, der sich selbst informiren will, die Lust zum Clavierspielen durch Undeutlichkeit, oder durch gar zu kurz abgefaßte Sätze nicht bald vergehe; und er nicht nöthig habe, vieles und tiefes Nachsinnen zu gebrauchen, als wozu mancher von solchen Liebhabern, oft weder Lust noch Geschicklichkeit hat.

Ich

Digitized by Google

Ich habe also hierdurch einen Versuch machen wollen, ob man solchen Liebhabern der Musick und der geistlichen Lieder, nicht einen Unterricht in die Hände geben könnte, daraus sie durch eigenen Fleiß ohne Information eines Meisters so viel erlernen könnten, als sie suchen zu wissen. Weil ich nun willens war, auch dem Frauenzimmer und sonst unstudirten Personen zu dienen, so ist in diesem Unterrichte manches mit Fleiß mehr als einmal vorgekommen, und alles sehr weitläuftig und der Deutlichkeit halben, einfältig, ohne sich einer gekünstelten Schreibart zu bedienen, vorgetragen worden. Ich habe mich also der Deutlichkeit, Einfalt und der zu meinem Zwecke nöthigen Weitläuftigkeit befliessen, mich auch nicht genau an einer vorgesetzten ordentlichen Abhandlung gebunden, sondern alles nur so, wie es mir bey einer Selbstinformation nöthig zu seyn vorkam, hingesetzt. Sonderlich habe ich mir bey der Verfertigung gewünschet, die Gabe zu haben, mich so ausdrücken zu können, daß ich obenbenannten Liebhabern dienlich und verständlich seyn möchte, und daß ich ihre Zweifel, die sie sich in ihrer Unwissenheit machen möchten, errathen und deutlich auflösen können.

Unter der Arbeit dachte, es könnte ein solcher einfältiger deutlicher Unterricht, sonderlich auch solchen Leuten sehr

dienlich seyn, die Lust hätten ein Schulmeister in einem Flecken oder Dorfe zu werden, als bey welcher Bedienung auch oft eine Orgel zu spielen ist, deswegen habe mich noch etwas weiter ausgebreitet, und wie das letzte Capitel des vierten Abschnitts zeiget, meinen Unterricht bis zur Spielung eines Liedes mit dem Generalbaß fortgesetzet, obgleich solches nur kurz geschehen. Ich denke, ein junger Mensch, der rechnen gelernet hat, als welches von solchen Meistern ja immer erfordert wird, wird diesen meinen Unterricht leicht verstehen und gebrauchen können. Wenn ein solcher nachhero sich noch ein wenig von einem geschickten Meister, der die in diesem Unterrichte gegebene Art der Fingersetzung hat, informiren lässet, und sich einige leichte Fugen und Präludia anschaffet, so wird er gar bald zum Dorforganisten geschickt werden, und seinem Informator viele Mühe ersparen, die ihm sonst ein anfangender Clavierschüler in den ersten Monathen machet. Bey Information eines andern, kann dieser Unterricht auch zur Vorschrift dienen und gute Dienste thun.

Es ist dieses Buch also für Leute geschrieben, die Lust haben sich selbst zu informiren, weil verschiedene Umstände seyn können, die keine Information eines Lehrmeisters verstatten

ſtatten wollen; denn da kann oft ein Erwachſener, ſeines Amtes oder Standes wegen, keine gewiſſe feſte Stunde, (wie doch bey ſolcher Information erfordert wird,) ausſetzen, ob er gleich das Informationsgeld, woran es aber einem andern wohl fehlen möchte, gut bezahlen könnte; ein anderer wieder, hat wohl gar keine Gelegenheit einen geſchickten Informator zu finden, weil er etwa in einem Dorfe oder Flecken wohnet; mancher iſt blöde, ein anderer wieder hat ſeine Luſt daran, wenn er ſich von ſelbſten nach Anleitung eines hierzu dienlichen Buches etwas lehren kann, er mag gerne nachdenken und in der Einſamkeit ſeyn. Und mehrere dergleichen Umſtände können einem abhalten, Information bey jemanden zu nehmen.

Ich zweifle alſo nicht, lehrbegierigen Liebhabern der Muſick durch gegenwärtigen Unterricht einen angenehmen Dienſt geleiſtet zu haben, indem man hierdurch zugleich eine Einleitung in andere muſicaliſche Bücher erlanget, als welche nach fleißigem Gebrauche dieſes Buchs deutlich und verſtändlich werden gemacht ſeyn.

Ich habe dreyßig Liedermelodien und eine kleine Aria beygefüget, damit einer mit dieſem Buche anfänglich allein fertig werden kann, und nicht nöthig habe ſich gleich nach einem Notenbuche umzuſehen. Der Baß zu den Melodien

ist nach einem Claviere mit kurzer Octave eingerichtet, weil mancher dergleichen Claviere noch hat, ausgenommen ein paar Lieder, darinnen das große Fis und Gis Einmal vorkommt, welches dann eine Octave höher zu nehmen.

Die Einrichtung dieses Buchs ist aus dem Inhaltsregister zu ersehen. Und hiermit überlasse es lehrbegierigen Leuten, denn denen Musickverständigen ist es nicht geschrieben. Große Kunst und Wissenschaft suchet man in keinem musicalischen a b c Buche: deswegen man denn auch die tadelsüchtigen Leute nach eigenem Gefallen wird tadeln lassen, als wozu sie hie oder da vielleicht auch Gelegenheit finden möchten, weil ich nicht willens gewesen, einen Musickgelehrten zu bilden. Vielleicht hat es Nutzen, und alsdenn habe meinen Zweck erreichet, wie ich denn meinem Leser vielen Nutzen und Vergnügen daraus zu schöpfen wünsche, mit Bitte gewogen zu seyn

Norden,
den 18. April 1765.

Dem Autor.

Erster

Digitized by Google

Erſter Abſchnitt
Von Erkenntniß der Claviere.

CAPVT I.

Betrachtung des Claviers, und ſonderlich deſſen Taſtatur, wie man ſich dadurch die 49 Taſten, ſowohl ganze als halbe Töne, ihrer Lage nach, imprimiren ſoll.

§. 1.

Wer ſich ſelber informiren will, der muß bey Leſung dieſes Aufſatzes ſich vor ſein Clavier ſetzen; ehe er anfängt zu leſen, betrachte er vorher ſein Clavier, hierdurch verſtehe ich in dieſem Aufſatze gemeiniglich das Griff-Bret oder die Taſten, darauf man mit den Fingern ſpielet; man ſtelle gleichſam eine kleine Betrachtung darüber an, damit man ſich ein rechtes Bild vom Griff-Bret oder von der Lage der Claviere machen möge.

Digitized by Google

§. 2. Man fange von unten an, nemlich von der linken Hand zur rechten, und ſchlage ein jedes Clavier nieder, man laſſe anitzo die kürzern Claviere, die hervor ragen nicht aus, ſondern ſchlage eines nach dem andern an, und gehe ſo das ganze Clavier durch, und bemerke, wie ſich der Ton immer ändere, und höher oder feiner werde.

§. 3. Man überſehe das Clavier und entdecke deſſen Beſchaffenheit, man zähle alle Claviere vom unterſten bis zum oberſten oder letzten, (die kurzen hervorragende Claviere aber laſſe man bey dieſer Zählung aus) um zu ſehen, wie viel Töne darauf können hervorgebracht werden, da man denn finden wird, daß man 29 Taſten oder Claviere hat, wenn man nämlich die hervor ragende nicht mit zählet; nun zähle man auch mit Aufmerkſamkeit die kurze hervor ragende Claviere, ſo wird man deren auf einem gewöhnlichen Clavichordio 20 finden; hat man alſo zuſammen 49 Taſten oder Claviere.

§. 4. Wann man nun, wie gemeldet, ſich mit ſeinem Claviere alſo beſchäfftiget, ſo wird man vornehmlich zweyerley gewahr werden:

1) Wie die gröbſten Töne zur linken Hand, die feineſten oder höheſten aber zur rechten Hand liegen.
2) Wird man bey den kurzen hervorragenden eine Gleichheit in Anſehung der Lage durchs ganze Clavier finden, man ſiehet nämlich, wie erſtlich 2, und dann 3 derſelben zuſammen liegen, und dieſe alſo geſchieden ſind, daß noch ein kurzer hervorragender darzwiſchen könnte angebracht oder gelegt werden.

§. 5. Auf dieſe kurze hervor ragende Claviere hat einer am meiſten acht zu geben, ſo wird er finden, daß er auf ſeinem Claviere 2 ſolcher kurzen Claviere zuſammen liegend 4 mal, und 3 derſelben zuſammen liegend auch 4 mal hat.

§. 6. Fänget er nun von dem unterſten hervor ragenden an, und ſchläget die beyden erſten nach einander an, und hernach die 3 ſo darauf folgen, ſo ſiehet er, wenn er weiter gehet, daß er wieder 2, und hernach wieder 3 derſelben bey einander liegen findet; gehet er weiter, ſo wird er immer finden, wie er erſtlich 2, und dann 3 ſolcher hervorragenden kurzen Claviere antrifft. Dieſe Lage der kurzen Claviere nun iſt es, was die bequeme Eintheilung des ganzen Claviers verurſachet, und davon wir im folgenden Capitel reden.

CAPVT

Digitized by Google

CAPVT II.

Von der Eintheilung des Claviers in 4 Octaven.

§. 1. Es wird alſo das ganze Griffbret oder Clavier erſtlich in zwey, und dann wieder in 4 Theile getheilet; die erſtere Eintheilung laſſen wir vorerſt ſtehen, und wollen anjetzo die Eintheilung des Claviers in 4 Theile vor uns nehmen. Dieſe Eintheilung machet das Griffbret in Anſehung der Lage der kurzen hervorragenden Claviere ſelber, wie wir am Ende des vorigen Capitels erwähnet haben.

§. 2. Es wird alſo das ganze Clavier in 4 gleiche Theile getheilet. Wir haben 28 Claviere, (wenn wir die kurzen und das allerletzte Clavier nicht mit rechnen). Dieſe 28 Claviere nun nach der Rechenkunſt in 4 Theile getheilt, ſo beſtehet ein jeder Theil aus 7 Clavieren.

§. 3. Dieſe 4 Theile haben nun eine gewiſſe Benennung, ſie heißen nämlich Octaven. Wird alſo das Clavier in 4 Octaven getheilet.

§. 4. Ob nun gleich das Wort Octave im lateiniſchen die Zahl 8 in ſich ſchließet und bedeutet, ſo gehören doch nur eigentlich 7 Töne (die kurzen hervorragenden werden hier nicht mit in der 7 Zahl eingeſchloſſen) zu einer Octave, und fängt beym 8ten Ton jedesmal eine neue Octave wieder an. Man ſchließet aber den achten Ton in einer Octave mit ein, weil man in dieſem achten Tone einen Ton findet, der mit dem erſten, womit man ſeine Octave angefangen, übereinſtimmet.

CAPVT III.

Erſte Uebung, wie man alle 4 Octaven mit der linken und rechten Hand durchlauft oder ſpielet.

§. 1. Nun kann einer die Probe davon auf ſeinem Claviere machen, er fange nemlich von ſeinem unterſten Tone auf ſeinem Claviere zur linken mit der linken Hand an, und zwar mit dem Goldfinger, (oder mit dem Finger, der bey dem kleinen Finger lieget), und ſchlage einen Ton nach dem andern in der Ordnung und Folge der Finger an; wenn er nun mit dem Goldfinger, Mittelfinger, Vorfinger und Daumen 4 Töne nach einander hat hören laſſen:

(NB. „er muß aber, wenn er nun den Mittelfinger gebraucht, den „Goldfinger nicht liegen laſſen, ſondern aufheben; alſo daß nicht

„2. 3 oder 4 Claviere zugleich mit den Fingern nieder gedruckt lie„gen bleiben:)

ſo drehe er ſeine Hand ein wenig, alſo daß er den Goldfinger wieder auf den Ton ſetzet, der nach dem Tone folget, worauf eben der Daum geweſen; wenn er nun ſeine 4 Finger in der Ordnung noch einmal gebraucht hat, ſo hat er 8 Claviere niedergedruckt und hören laſſen, und eine Octave vollendet; nun ſchlage er mit dem kleinen Finger, den unterſten Ton, davon er angefangen wieder an, und höre wie es klinget, ſo wird er finden, wenn anders das Clavier gut geſtimmet iſt, wie dieſe beyde Töne einerley, und nur bloß in der Höhe und Tiefe des Klanges unterſchieden ſind. Dieſes probiere oder thue er etliche mal, ſo lernet er erkennen; was eine Octave ſey, und wie die Finger nach der Reihe müſſen gebraucht werden.

§. 2. Was nun einer hier mit der linken Hand gethan, da er nämlich von dem unterſten Tone ſeines Claviers angefangen, das kann er mit derſelben Hand noch einmal thun, wenn er nun ſeinen Goldfinger auf das 8te Clavier, als worauf er eben den Daumen gehabt hatte, ſetzet, und wieder ſo, wie vorhero gezeiget, verfähret; nemlich er brauchet oben benannte 4 Finger abermal zweymal nach einander, und ſchläget dann mit dem kleinen Finger den Ton an, der der 8te auf ſeinem Claviere iſt, ſo hat er wiederum eine Octave hören laſſen, die er auch etlichemal repetiren kann.

§. 3. Nun bedienet er ſich der rechten Hand, und nimmt den Ton, darauf er eben den Daumen der linken Hand gehabt hatte, und ſetzet den Daumen der rechten Hand darauf, und läſſet den Daumen, Vor- und Mittelfinger, die jederzeit folgende Claviere anſchlagen; wann er nun 3 Claviere angeſchlagen, ſo ſtecket er den Daumen unter den Mittelfinger, und ſchläget damit das Clavier an, ſo nach dem Mittelfinger liegt, und in der Ordnung der fünf Finger ſchläget er die folgende 5 Claviere nach der Reihe an, ſo erreichet er mit dem kleinen Finger wieder eine Octave oder 8 Claviere, dann läſſet er mit dem Daumen dasjenige Clavier wieder hören, welches er zuerſt mit dem Daumen der rechten Hand angeſchlagen, und höret wie der Ton des kleinen Fingers, und der Ton des Daumens einander gleich ſind.

§. 4. Dieſes nun kann er noch einmal auf ſeinem Claviere mit der rechten Hand machen, eben wie er es mit der linken Hand auch zweymal hat machen können. Er ſetzet: nämlich, eben wie vorhero, den Daumen auf dasjenige Clavier, worauf er den kleinen Finger gehabt hat, und gebrauchet

chet erſt 3 Finger: nämlich den Daumen, Vor- und Mittelfinger, hernach ziehet er den Daumen unter den Mittelfinger, und bedienet ſich aller ſeiner 3 Finger wieder, da er denn mit dem kleinen Finger den letzten oder feinſten Ton ſeines Claviers hat hören laſſen, darauf nimmt er mit dem Daumen der rechten Hand wieder den Ton, womit er angefangen, welchen er findet, wann er 8 Tone zurück zählet, (den Ton aber mitgerechnet, worauf der kleine Finger iſt) ſo wird er die Aehnlichkeit dieſer beyden Töne deutlich hören.

§. 5. So wie einer nun alle ſeine 49 Claviere, oder die 4 Octaven hat hören laſſen, indem er vom unterſten Clavier endlich bis zum höchſten oder bis zum 49ten Clavier hinaufgegangen; ſo wollen wir nun auch vom oberſten oder 49ſten Clavier anfangen, und zum unterſten durch die 4 Octaven herunter gehen. Vorhero fieng die linke Hand an, wie §. 1. 2. zu ſehen, anjetzo aber muß die rechte Hand den Anfang mit dem oberſten oder 49ſten Clavier machen. Wir wollen die Finger benennen, die man beym herunter gehen, allhier in dieſer Uebung gebrauchen muß.

§. 6. Die Regeln des folgenden 4 Capitels kann einer gleich, nachdem die Uebungen dieſes Capitels einmal von ihm ſind angeſtellet worden, leſen, ſich merken, und ſolche beym Spielen und bey Repetirung dieſer Uebungen fleißig in acht nehmen. Wir gehen aber weiter.

§. 7. Setze den Goldfinger (alſo, nenne ich den Finger nächſt den kleinen Finger,) auf deinen höchſten oder 49ſten Ton, den du in voriger Uebung §. 4. mit dem kleinen Finger niedergeſchlagen hatteſt, und bediene dich nach dem Goldfinger, als mit welchem Finger anjetzo angefangen wird, des Mittel-Vorfingers und des Daumen, (alſo 4 Finger nach der Reihe,) darnach ſchlage den Goldfinger über den Daumen, alſo, daß er auf das Clavier, welches im Heruntergehen nach dem Daumen folget, kommt, und gebrauche dieſe 4 Finger wieder nach ihrer Ordnung, ſo erreicheſt du durch zweymaligen Gebrauch deiner 4 Finger eine Octave: nun ſchlage mit dem kleinen Finger deinen höchſten Ton, damit du angefangen, an, und höre die Aehnlichkeit dieſer Töne. In dieſem Heruntergehen mit der rechten Hand gebraucheſt du alſo den kleinen Finger nicht eher, als bis du den Ton, darauf zuerſt der Goldfinger geſtanden, repetireſt, um zu hören wie die Octave klinget.

§. 8. Nun ſetze den Goldfinger auf den Ton, darauf du eben den Daumen gehabt, laß abermal 4 Finger nach der Reihe herunter gehen, hernach ſchlage den Goldfinger wieder über den Daumen, und bediene

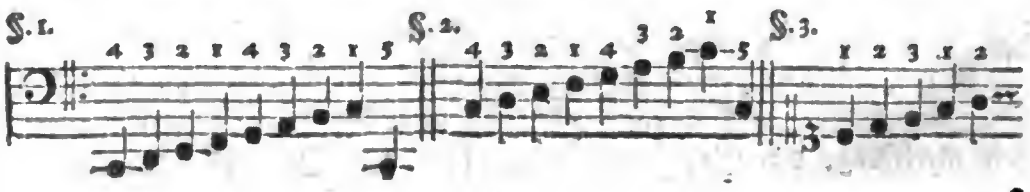
dich deiner 4 Finger nochmal, ſo haſt du wieder eine Octave, darauf repetire mit dem kleinen Finger, ſo wie du vorher auch gethan, deine Octave, und höre wie ſie klinget.

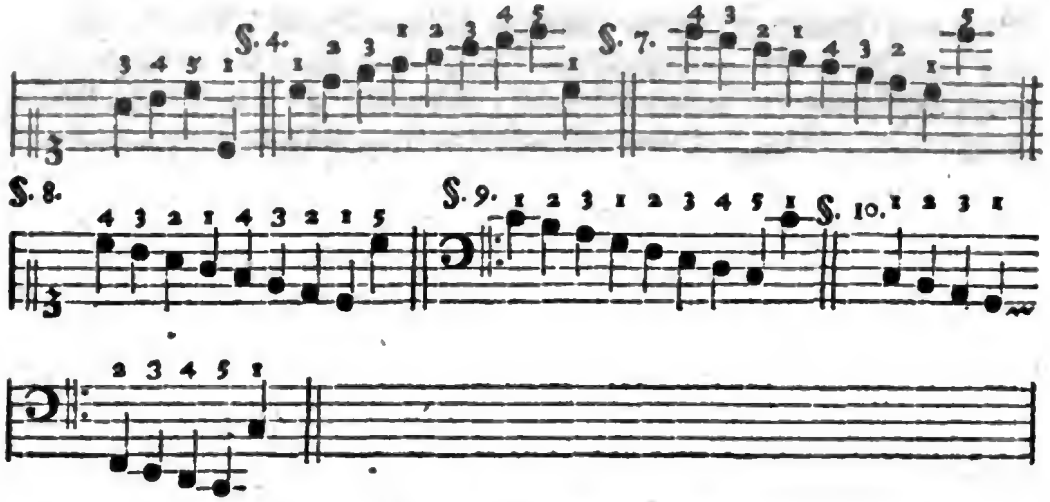
§. 9. Nun fange mit der linken Hand an, ſetze den Daumen auf den Ton, darauf eben der Daumen, deiner rechten Hand geweſen, gebrauche den Daumen, Vor- und Mittelfinger, (alſo nur drey Finger nach einander) ſchiebe oder ſetze den Daumen unter deinen Mittelfinger auf den folgenden Ton, und bediene dich aller deiner fünf Finger nach der Reihe, ſo erreicheſt du mit dem kleinen Finger abermal 8 Töne oder eine Octave; nun ſchlage mit dem Daumen das Clavier an, darauf du mit dem Daumen angefangen, und höre wie die Octave klinget.

§. 10. Nun iſt dieſe Uebung noch einmal mit der linken Hand übrig. Setze den Daumen, wo du eben den kleinen Finger gehabt haſt, und brauche wie vorhero den Daumen, Vor- und Mittelfinger, dann ſchiebe oder ſetze den Daumen unter den Mittelfinger auf den folgenden Ton, und bediene dich wiederum aller deiner 5 Finger, ſo erreicheſt du mit dem kleinen Finger abermal eine Octave, und zugleich auch den unterſten, tiefſten oder erſten Ton deines Claviers. Nun ſchlage wie vorhero mit dem Daumen das Clavier an, darauf du dießmal angefangen, und höre wie die Octave klinget. So oft du nun hören willſt, wie die Octave klinget, als welches in dieſem Capitel 8mal vorkommt, ſo merke dir, daß du alsdann deine Hand ausſpannen, und den Daumen oder kleinen Finger nicht aufheben muſt, wenn du die Octave anſchlägeſt, denn eine Hand eines Jünglings kann eine Octave beſpannen. Siehe Caput XV.

§. 11. Uebeſt du dieſes Herunter- und Heraufgehen beyder Hände nach oder in den Octaven, und nimmſt dabey die Regeln in acht, die ich im folgenden Capitel geben werde, ſo wirſt du unvermerkt gleich im Anfange großen Nutzen davon haben, und eine Fertigkeit in deinen Fingern bekommen.

§. 12. Alles, was ich hier ſo weitläuftig habe vorgeſtellet, kann in folgenden wenigen Noten geſchehen, welches du hernach beym zweyten Abſchnitt, wenn du die Noten haſt kennen gelernet, brauchen kannſt.





CAPVT IV.

Allgemeine Regeln beym Clavierſpielen jederzeit in acht zu nehmen.

§. 1. Setze dich gerade mitten vors Clavier oder Griffbret deſſelben, damit beyde Hände die äußerſten Claviere ohne Mühe erreichen können, und man nicht verbunden ſey, die Stellung des Leibes durch drehen oder wenden nach dem Baß oder Diſcant, (was dieß heiße, wird man bald ſagen) zu verändern. Du mußt alſo bey den Uebungen des vorigen Capitels immer ſtille ſitzen bleiben, denn die Finger, und nicht der Leib, müſſen ſich bewegen.

§. 2. Setze dich auf einen bequemen Stuhl, der weder zu hoch noch zu niedrig iſt, hängt der Vordertheil des Arms etwas weniges nach dem Griffbrete herunter, ſo iſt man in der gehörigen Höhe.

§. 3. Man muß auch die Hände in gleicher Höhe neben einander über das Griffbret halten, mit ſelbigen keine gewaltſame Bewegungen oder Luftſprünge machen; man muß die Finger ſo dichte an die Claviere oder Taſten halten, als es möglich iſt, damit ſie, wenn ſie ſollen gebraucht werden, gleich parat ſind, man laſſe alſo keine Finger, die vor die Zeit eben nicht gebraucht werden, vom Griffbrete abhangen, man ziehe ſie auch nicht in der Hand zuſammen.

§. 4. Man muß in den Uebungen des vorhergehenden Capitels keinen Finger auslaſſen, ſondern diejenigen gebrauchen, die angezeiget ſind.

Man

Digitized by Google

Man lege ſich ein Stückchen Bley auf die Hände, und ſehe zu, daß ſolches beym Ueberſchlagen des vierten Fingers über den Daumen, imgleichen beym Unterſetzen des Daumens unter den 3 oder 4ten Finger nicht abfalle.

§. 5. Stark drücken oder ſchlagen muß man mit den Fingern auf das Clavier nicht, denn dadurch wird ein Clavichordium verdorben, ſondern man ſchlägt ein jedes Clavier mit einer kleinen Force oder Stärke nieder, ſo daß man der Sayte ihren Ton deutlich höret.

§. 6. Man muß die Finger nicht liegen laſſen, ſondern nachdem man einen Ton hat angeſchlagen, und nun zu einem andern geht, ſo muß man den Finger von dem vorigen Clavier ſchon aufgehoben haben; alſo, daß man nicht 2. 3. oder 4 Claviere zugleich nieder gedruckt behält. Es iſt dieſe Regel ſchon pag. 4. vorgekommen, weil aber ein Anfänger zu dieſem Fehler ſehr geneigt iſt, ſo habe ich dieſe Regel, damit man ſich deſto ſorgfältiger dafür hüte, nochmal angemerkt.

§. 7. Man gebe acht, wenn man einen ſpielen ſiehet, wie tändelnd und ungezwungen alles herausgebracht wird, und wie er dieſe Regeln in acht nimmt, ſo kann einer vieles daraus lernen, wie denn ein ſolcher, der ſich dieſes Aufſatzes bedienet, alle Gelegenheit jemanden ſpielen zu ſehen und zu hören in acht nehmen muß.

§. 8. Man laſſe bey den Uebungen des 3ten Capitels die Töne nicht gar zu geſchwinde nach einander hören, und verlaſſe hernach die Geſchwindigkeit beym Ueberſchlagen und Unterſetzen der Finger, ſondern man laſſe viel lieber die Finger erſtlich langſam und egal gehen, (ſo egal und im Anfange auch ſo langſam wie die Schläge der Perpendicul an einer Hang-Uhr) und ſehe zu, daß man bey Ueberſchlagung des 3ten und 4ten Fingers über den Daumen, und bey dem Unterſetzen des Daumens unter den 3 oder 4ten Finger die Hände nicht verdrehe, oder zu langſam oder zu geſchwinde mit dieſem Ueberſchlagen und Unterſetzen ſey, ſondern daß alles egal gehe und bleibe, bis man die Octave repetirt.

§. 9. Man hüte ſich, daß man nicht mit ſteifen Fingern ſpiele, ſondern mit ſchlappen Nerven und gebogenen Fingern.

§. 10. Man merke ſich zum voraus, daß der Ton mit welchem man bey den Uebungen im 3ten Capitel angefangen hat, c genannt wird, und daß der Ton, womit man eine Octave geſchloſſen, auch c heißt, wie dann das Clavier, ſo vor die 2 kurze hervorragende Claviere lieget, c heißet, gehet alſo dieſe erſte Uebung des Clavier-Spielers immer von einem c bis zu dem andern c.

§. 11.

Digitized by Google

§. 11. Dieſes wäre ſchon genung zur erſten Lection, wie ich denn auch rathe, nicht zu viel auf einmal aus dieſem Aufſatze zu leſen, und nicht eher weiter zu gehen, als bis man das vorhergehende wohl gefaßt.

§. 12. So oft einer anfängt ſich zu informiren, mag er die Uebung des 3ten Capitels repetiren, damit er geſchickt darinnen werde, nach und nach fängt er an ſolchen Lauf in die Octave immer geſchwinder, aber doch auch egal zu ſpielen.

CAPVT V.

Die Benennung der 4 Octaven, und wie ein ordentlich Clavier 49 Töne oder Claviere habe. Item von der Eintheilung des Claviers in Baß und Discant.

§. 1. Nun wollen wir weiter gehen, und das ganze Clavier nach ſeiner Benennung auch kennen lernen. Wir haben oben ſchon gemeldet, wie man 4 Octaven habe; wir haben uns im 3ten Capitel geübet mit der linken Hand zweymal eine ganze Octave durchzulaufen, eben dieſes haben wir auch zweymal mit der rechten Hand gethan und zwar ſo wohl aufwärts als herumterwärts.

§. 2. Man hat Cap. 2. §. 1. das ganze Clavier in vier gleiche Theile oder Octaven eingetheilet, wie nun dieſe 4 Octaven benennet werden, ſoll hier folgen. Zehle von dem unterſten Tone zur linken Hand ſieben Tone ab, dieſe 7 Tone heiſſen die groſſe Octave, der unterſte Ton heißt *c* und liegt vor 2 hervorragenden kurzen Clavieren, wie Cap. 4. §. 10. gemeldet worden.

§. 3. Der 8te Ton des Claviers, von der Linken zur Rechten gehend, liegt wieder vor 2 hervorragenden und heißt auch *c*, zehle 7 Tone herauf, ſo haſt du wieder eine Octave, welche die ungeſtrichene oder kleine Octave genennet wird.

§. 4. Nun fange mit der rechten Hand von dem *c* welches nun folget an, welches *c* immer vor 2 hervorragenden kurzen Clavieren lieget, und zehle wieder 7 Tone ab, das wird die eingeſtrichene Octava genennet.

§. 5. Nun haben wir noch eine ganze Octave auf unſerm Claviere, nämlich die zweygeſtrichene; die fängt wieder mit *c* an, und geht bis ganz zu Ende des Claviers (einen Ton, den letzten nämlich ausgenommen, welcher dreygeſtrichen *c* heißt.)

§. 6. Hieraus ſehen wir, daß das ganze Clavier in 4 volle Octaven eingetheilet wird, und heiſſen dieſe Octaven alſo: die große Octave, die ungeſtrichene oder kleine Octave, die eingeſtrichene und die zweygeſtrichene Octave.

§. 7. Man findet auch oft Clavichordia die entweder mehr oder auch weniger Claviere haben als die 49. Die neueſten Claviere haben mehr, die alten (wie auch die meiſten alten Orgeln) haben weniger. Die mehreſte Anzahl aber der jetzigen Claviere haben obenbenannte 49 Töne oder 4 volle Octaven und oben noch das dreygeſtrichene *c*.

§. 8. Die Clavichordia die mehr als 49 Claviere oder Taſten haben, haben über dreygeſtrichen *c* noch wohl 3 bis 4 oder mehr Claviere (welche dreygeſtrichen genennet werden) zur Rechten. Liegen zur linken Hand auch noch unter *c* Claviere, ſo heiſſen ſolche Contra Claves.

§. 9. Dieß wäre alſo die Benennung der 4 Octaven, darein das Clavier eingetheilet wird; neben dieſer iſt noch eine andere Eintheilung, da man das Clavier in 2 Theile theilet, nämlich in Baß und Discant.

§. 10. Die Hälfte der Claviere zur linken Hand heißt der Baß, der mit der linken Hand geſpielet wird; die andere Hälfte der Claviere zur rechten Hand heiſſet der Diskant, der mit der rechten Hand geſpielet wird, und klinget feiner oder höher als der Baß.

§. 11. Gehöret alſo zum Baß die große Octave und die ungeſtrichene Octave: zum Discant gehöret die eingeſtrichene und zweygeſtrichene Octave und das dreygeſtrichene *c* der letzte Ton des Claviers. Dieſe Eintheilung der Claviere iſt leicht zu faſſen und wird hernach noch immer bekannter werden.

CAPVT VI.

Wie die 7 Töne einer Octave die Benennung von den 7 Buchſtaben c d e f g a h haben, daraus man lernet, wie die Claviere nach der Reihe heiſſen.

§. 1. Nun iſt es Zeit zu wiſſen, welchen Buchſtaben man einem jeden Claviere beygeleget hat, oder wie die Töne genennet werden.

§. 2. Hier hat man nun zu bemerken, daß man nur eigentlich die Benennung der Claviere von einer Octave zu lernen hat, oder wie die erſten 7 Töne auf dem Claviere heiſſen, denn die Benennung der Töne in den

den 4 Octaven iſt einerley. Die 4 Octaven aber haben eine verſchiedene Benennung, wie wir oben Cap. 5. §. 11. geſehen haben.

§. 3. Um die 7 Töne einer Octave nun zu benennen, bedienet man ſich folgender 7 Buchſtaben *c d e f g a h*. Dieß ſind die 7 Buchſtaben, die die 7 Töne woraus eine Octave beſtehet, benennen und wornach ſie heiſſen, und zwar auch in eben der Ordnung, wie ich ſie hergeſetzet habe; denn man fängt allhier nicht vom Buchſtaben *a* an, ſondern der erſte Ton in der Muſick heißt *c*.

§. 4. Nun ſchlage auf deinem Claviere mit der linken Hand den unterſten oder erſten Ton an, der vor 2 kurzen hervorragenden Clavieren lieget, der heiſſet, wie ſchon mehr erwehnet, *c*. Der darauf folgende heißt *d*, der dann folgt heißt *e*. Dann folgt der 4te Ton (welcher vor den drey hervorragenden kurzen Clavieren lieget) der heißt *f*. Der darauf folget, heiſſet *g*, darauf kömmt *a* und zuletzt kömmt *h*, mit dieſem *h* iſt die große Octave zu Ende. Dieſe 7 Töne in der großen Octave haben bey ihren Buchſtaben das Wörtlein Groß, als: groß *C*. groß *D*. groß *E*. ꝛc.

§. 5. Nun werden dieſe 7 Buchſtaben in der kleinen oder ungeſtrichenen Octave wiederholet, als vor den 2 hervorragenden (als wo eine jede Octave anfängt) Clavieren heißt der Ton *c*, darauf *d*, dann *e*, darnach *f*, und *g* und *a* und endlich *h*. In dieſer Octave kömmt zu den Buchſtaben das Wort: ungeſtrichen, als ungeſtrichen *c*, ungeſtrichen *d*. u. ſ. w.

§. 6. Dieſes gehet nun ſo immer weiter, daß man dieſe 7 Buchſtaben auf die 7 Töne einer Octave jederzeit repetiret. In der eingeſtrichenen Octave haben die Buchſtaben das Wort, eingeſtrichen, ſo wie man ihnen in der zweygeſtrichenen Octave das Wort zweygeſtrichen vorſetzet.

§. 7. Nun iſt es freylich etwas leichtes, die Töne ſo nach der Reihe benennen zu können nach den 7 Buchſtaben *c d e f g a h*, allein einer, der ſich ſelbſt informiret, lernet doch auch etwas hierdurch. Nur muß man ſich hüten, daß man ſich nichts unrechtes angewöhne, als zum Exempel, daß man nach *a* nicht *b* ſondern *h* ſage: es heißt zwar im Sprüchwort: Wer *a* ſagt, muß auch *b* ſagen; oder auf *a* folgt *b*. In der Benennung der 7 ganzen Töne einer Octave aber iſt es ein anders, denn wer da *a* ſaget muß darnach nicht *b* ſondern *h* ſagen.

§. 8. Es iſt folglich gut, daß man ſich beyzeiten gewöhne, dieſe 7 Buchſtaben nach der Ordnung ohne Fehl vor- und rückwärts herſagen zu kön-

nen, nämlich alſo: *c d e f g a h* und rückwärts *h a g f e d c*. Dieſes hat nicht allein einen großen Nutzen bey Erlernung der Claviere, ſondern auch bey Erlernung der Noten.

CAPVT VII.

Um die Claviere auſſer der Ordnung kennen zu lernen, muß man ſich das Clavier c wohl merken.

§. 1. Es iſt noch nicht hinlänglich, daß ich die Claviere ſo nach der Reihe benennen kann, wie ſolches im vorhergegangenen Capitel gezeiget worden, ſondern ich muß ſie auch außer der Ordnung wiſſen, und ihren Buchſtaben ſo bald und ſo geſchwinde kennen, als ich die Buchſtaben des Alphabeths kenne.

§. 2. Hierzu iſt nun das beſte Hülffsmittel, ſich die Lage der kurzen hervorragenden Claviere wohl zu merken, wie erſtlich zwey und hernach drey derſelben bey einander liegen.

§. 3. Wir haben Cap. 4. §. 10. ſchon angezeiget, daß das Clavier, welches vor die 2 kurze Claviere lieget *c* heiße, ſo wie das Clavier welches vor die 3 kurze lieget *f* heißt, wie wir ſolches im folgenden 8ten Capitel zeigen werden.

§. 4. Das allererſte Clavier zur linken Hand, als welches vor 2 kurze Claviere lieget heißet alſo *C*, und zwar weil dieſe Octave die große Octave genannt wird, ſo heiſſet es groß *C*. Wenn ich nun bis zum achten Ton meines Claviers zehle, ſo folgen wieder 2 kurze Claviere, da fänget ſich die kleine oder ungeſtrichene Octave an, und heißet dieſer Ton, der vor den 2 kurzen Clavieren lieget, abermal *c* und zwar ungeſtrichen *c*.

§. 5. Von dieſem *c* zehle wieder die 7 Töne *c d e f g a h* hinauf, ſo kömmſt du zum Diſcant, oder zur eingeſtrichenen Octave und auf ein Clavier, welches wieder vor 2 kurze Claviere lieget, dieſes heißet wiederum *c* und zwar das eingeſtrichene $\bar{c}$. Nun zehle wieder die 7 Töne der eingeſtrichenen Octave *c d e f g a h* ab, ſo kömmſt du dadurch wieder zu einem Claviere, das vor 2 kurze Claviere lieget, welches das zweygeſtrichene $\bar{\bar{c}}$ iſt. Nun zehle auch 7 Töne zur zweygeſtrichenen Octave, was du alsdann noch auf dem Clavier vor Töne übrig haſt, das iſt ein Theil von der dreygeſtrichenen Octave, haſt du nur noch einen Ton mehr (wie man denn faſt auf allen Clavieren dieſen Ton findet) ſo heißt der dreygeſtrichen $\bar{\bar{\bar{c}}}$, folget noch einer, ſo iſt dieſer Ton $\bar{\bar{\bar{d}}}$ und ſo weiter,

wenn

Digitized by Google

wenn du mehr haſt, wie denn die allerneueſten Claviere wohl bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$ ja wohl bis $\overline{\overline{\overline{g}}}$ gehen.

§. 6. Es fänget alſo eine jede Octave mit *c* an, und höret mit *h* auf, wie ſolches die 7 Buchſtaben der Töne *c d e f g a h* anzeigen. Weil du nun 4 volle Octaven haſt, ſo mußt du auch das *c* viermal auf deinem Claviere finden können, nämlich 2 mal im Baß und 2 mal im Diſcant: Nämlich zum Baß gehöret groß *C* und ungeſtrichen *c* und zum Diſcant gehöret eingeſtrichen $\overline{c}$ und zweygeſtrichen $\overline{\overline{c}}$, und dann noch der letzte Ton eines ordinären Claviers, welches dreygeſtrichen $\overline{\overline{\overline{c}}}$ iſt.

§. 7. Dieſes *c* mußt du nun erſtlich ganz fertig und geſchwinde auf deinem Clavier 5 mal finden können, ſie ſind einander alle in Anſehung ihrer Lage und des Tones ähnlich, nur daß ſie in der Höhe und Tiefe unterſchieden ſind.

§. 8. Einige Anfänger laßen ſich den Buchſtaben eines jeden Claviers mit Tinte drauf ſchreiben, allein ich rathe es nicht zu thun, es iſt der Mühe nicht werth, weil es ja etwas leichtes iſt, ſie kennen zu lernen. Im 2ten Abſchnitt Cap. 13. findeſt du das Clavier abgezeichnet, da auf jedes Clavier der Buchſtabe wie es heißet, geſchrieben iſt, daraus du dich denn jederzeit, ſo lange du es bedarfſt, Raths erholen kannſt.

CAPVT VIII.

Um die Claviere außer der Ordnung kennen zu lernen, muß man ſich nun 2) das f wohl merken.

§. 1. Wenn du nun das *c* fünfmal auf deinem Claviere finden kannſt, ſo lerne den Ton oder das Clavier kennen, welches vor die drey kurze Claviere lieget. Du wirſt finden, daß dieſes Clavier folget, wenn du, von *c* angerechnet, zwey Claviere ausläſſeſt, eben wie du auch in deinen Buchſtaben nach *c* zwey Buchſtaben überſchlagen mußt ehe du zu *f* kömmſt: heißet alſo das Clavier ſo vor den drey kurzen Claviren lieget *f*.

NB. Du mußt im Zehlen immer von der linken Hand anfangen und zur rechten hingehen.

§. 2. Nun findeſt du auf deinem Clavier, daß die drey kurzen Claviere 4 mal bey einander liegen, haſt du alſo auch das *f* 4 mal drauf. Der 4te Ton, oder Taſte deines Claviers, allwo die drey kurzen zum erſtenmale vorkommen, heißet alſo *f*. Weil nun dieſes die große Octave iſt, ſo iſt dieſes 4te Clavier groß *F*.

Digitized by Google

§. 3. Willſt du nun das kleine oder ungeſtrichene *f* haben, ſo zehle von groß *F* ſieben Töne hinauf, die nach der Ordnung der Buchſtaben heißen *F G A H c d e*, ſo iſt das folgende Clavier wieder ein *f*, und zwar ungeſtrichen *f*, als welches du wieder vor drey kurze Claviere liegend finden wirſt. Dieß wäre nun das große und ungeſtrichene *f* im Baß.

§. 4. Nun mache es wieder wie vorhero, und zehle abermal 7 Tone oder Claviere ab, nämlich *f g a h c̄ d̄ ē* ſo kömmſt du wieder vor drey kleine oder kurze Claviere, da liegt dann abermal ein *f* vor, welches eingeſtrichen *f̄* iſt.

§. 5. Gehe wieder 7 Tone höher, ſo findeſt du die drey kurzen Claviere noch einmal zuſammen liegend, vor welchen dreyen wieder ein *f*, nämlich zweygeſtrichen *f̿* lieget. Dieß iſt nun auch das eingeſtrichene und zweygeſtrichene *f* des Discants.

§. 6. Dieſe beyde Claviere, wovon in dieſem und vorhergehenden Capitel ſo weitläuftig gehandelt worden, nämlich *c* und *f* ſuche nun auf deinem Claviere ganz fertig kennen lernen.

CAPVT IX.

Alle Claviere auf zweyerley Art kennen zu lernen.

§. 1. Wenn du nun die 7 Buchſtaben *c d e f g a h* vor und rückwärts gut herſagen kannſt, ſo kannſt du die 5 übrigen Claviere einer Octave von ſelbſt errathen.

§. 2. Denn was folget nach dem Buchſtaben *c*? Antwort *d*, eben alſo folget auch nach dem Clavier *c* das Clavier *d*. Welcher Buchſtabe gehet vor *f* her? Antwort, *e*, alſo iſt das Clavier ſo vor *f* lieget *e*. Welcher Buchſtabe aber folget auf *f*? Antwort, *g*, derohalben iſt das Clavier ſo nach *f* lieget ein *g*. Welches iſt der letzte Buchſtabe der 7 muſicaliſchen Buchſtaben? Antwort *h*, alſo iſt auch der letzte Ton einer Octave immer *h* und lieget vor *c*, wo die neue Octave ihren Anfang nimmt. Welcher Buchſtabe folget nach *g*? Antwort *a*. Nach *g* folget alſo das Clavier welches *a* heißet, dieß wären nun die 7 Claviere einer Octave, die auf einem Claviere 4 mal vorkommen und zu ſuchen ſind.

§. 3. Man kann aber die Claviere faſt noch bequemer lernen, wenn man ſich die Lage eines jeden Claviers in Anſehung der kurzen hervorragenden Claviere merket, wir wollen ſie auch auf dieſe Weiſe anzeigen.

§. 4.

Digitized by Google

§. 4. *C* lieget vor den 2 hervorragenden kurzen Clavieren, *f* lieget vor den 3 kurzen Clavieren, *h* lieget hinter die 3 hervorragenden Claviere, *e* lieget hinter die 2 kurze Claviere, *d* lieget zwiſchen die 2 hervorragende Claviere, *g* lieget vor den mittelſten der 3 hervorragenden Claviere, und *a* lieget hinter den mittelſten der 3 hervorragenden Claviere oder folget gleich nach *g*.

CAPVT X.

Uebungs Exempel die 7 ganzen Töne außer der Ordnung in allen Octaven auf ſeinem Claviere finden zu können.

§. 1. Dieſe 7 Töne oder Claviere, die mit den 7 Buchſtaben *c d e f g a h* benennet werden, heißen ganze Töne; die 5 hervorragende kurze Claviere heißen halbe Töne oder Semitonia, deren Benennung ganz leichte fällt, wenn man nur die 7 ganzen Töne und zwar in allen vier Octaven kennet.

§. 2. Ich will zur Uebung die Töne außer der Ordnung herſetzen, die man denn auf ſeinem Clavier ſuchen und anſchlagen muß, und zwar, daß ich bald in dieſer, bald in jener Octave ſeyn werde.

§. 3. Wenn ich die Töne der großen Octave haben will, ſo habe einen großen lateiniſchen Buchſtaben geſetzet, die Töne der ungeſtrichenen Octave habe mit einem kleinen Buchſtaben ohne einen Strich darüber bemerket, die Töne der ein- zwey- oder dreygeſtrichenen Octave deren Bezeichnung erkennet man hier, an dem Strich oder an die Striche, die über den Buchſtaben gemacht ſind.

§. 4. Man traue ſich nicht zu bald, daß man den rechten Ton getroffen habe, es ſey denn, daß man ſich durch das vorhergeſagte ſchon veſt in der Erkenntniß der Claviere geſetzet, ſonſten ſehe man jederzeit erſt den im vorigen Capitel davon gegebenen doppelten Unterricht nach.

§. 5. Nun ſuche man folgende Claviere ein jedes in ſeiner bemerkten Octave: *c f g A e c F g a h C d e f G a H g d E f D e a e h d h c.* Dieſes ſind die 29 ganze Töne außer der Ordnung auf dem Clavier. Dieſe fange nun auch rücklings an zu ſuchen, als *c h d h c a e D f E d g H a G f e d C h a g F c e A g f c.*

§. 6.

§. 6. Wer dieſen Aufſatz bis hieher mit Aufmerkſamkeit geleſen (als welches nothwendig ſeyn muß) und alles gleich auf ſeinem Clavier geſuchet hat, der wird die 7 ganzen Töne vermuthlich ſchon kennen gelernet haben; und eben deswegen, weil an der Erkenntniß der Claviere ſo viel gelegen, als beym Leſen an der Erkenntniß der Buchſtaben, ſo habe ich alles weitläufftig und ſo deutlich, wie mir nur möglich war, beſchrieben.

CAPVT XI.

Von der doppelten Benennung der halben Töne.

§. 1. Anjetzo will nun auch zeigen, wie die kurze hervorragende Claviere heißen, überhaupt heißen ſie, wie ſchon Cap. 10. §. 1. erwehnet worden, Semitonia oder halbe Töne.

§. 2. Was nun aber die Benennung dieſer 5 Semitonien inſonderheit betrifft, ſo merke, daß ſolche ihre Benennung erlangen von dem Ton oder Clavier, der vor oder hinter dieſen halben Ton lieget. (Ich will hinführo die kurze hervorragende Claviere Semitonia oder halbe Töne nennen; denn man verſteht nun ſchon, was ich dadurch meyne.

§. 3. Das erſte von den beyden Semitoniis die zuſammen liegen heißt *cis*, wenn es von *c* herkömmt, aber *des* wenn es von *d* herkömmt.

§. 4. Man wird ſich wundern, warum dieſe halben Töne eine doppelte Benennung haben, allein es iſt noch nicht Zeit, daß man ſich dabey aufhält; hernach im 12 Cap. des IIten Abſchnitts wird man die Urſache einſehen. Ich will ihre doppelte Benennung herſetzen; die erſtere aber, als welche die gebräuchlichſte und älteſte iſt, hat man ſich vor erſt am meiſten zu merken.

§. 5. Das zweyte von den beyden zuſammen liegenden Semitoniis heißt *dis* wenn es von *d* herkömmt, und *es* wenn es von *e* herkömmt (im Anfange kann man *dis* ſagen, es komme nun von *d* oder *e* her).

§. 6. Nun folgen die drey zuſammen liegende Semitonia. Das erſte davon heißt *fis* wenn es von *f* herkömmt und *ges* wenn es von *g* herkömmt. Das mittelſte von dieſen dreyen Semitoniis heißt *gis* wenn es von *g* und *as* wenn es von *a* herkömmt. Das letzte von den drey zuſammen liegenden halben Tönen heißt *ais* wenn es von *a* herkömmt und *b* wenn es von *h* herkömmt.

§. 7.

Digitized by Google

§. 7. Von dieſen Semitoniis habe eben geſagt, daß die erſte Benennung die gebräuchlichſte und gewöhnlichſte iſt, es mag nun ein Semitonium von ſeinem vorherliegenden oder nachfolgenden ganzen Ton herkommen, dieſes hat auch ſeine Richtigkeit, wenn ich hiervon das dritte Semitonium der drey zuſammen liegenden ausnehme, als da ſage ich ſtatt der erſten Benennung *ais* lieber *b*. Da denn in Anſehung der halben Töne das Sprüchwort gilt: wer *a* (den ganzen Ton) ſagt, muß und kann hier auch *b* (den halben Ton) ſagen.

§. 8. Ein Nachdenkender wird hieraus ſchon gemerket haben, wie ähnlich die erſte Benennung der halben Töne der Benennung des vor ihm liegenden ganzen Tones iſt; ſetze nämlich zu deinem vorhergehenden ganzen Tone die Sylbe *is*, ſo wird aus *c cis*, als *c cis*, *d dis*, *e f fis*, *g gis*, *a ais*, *h*. Die zweyte Benennung entſteht, wenn ich zu dem Buchſtaben des Claviers der nach dem Semitonio liegt, die Silbe *es* (doch mit einiger Ausnahme) ſetze: als: *c des*, *d es*, *e f ges*, *g as*, *a b*, *h*. Die Ausnahme nun beſtehet hierinnen, daß ich bey *e* den Buchſtaben *e* nicht verdoppele, und nicht *ees* ſondern *es* ſage, und bey *h* nicht *hes* ſondern *b* ſage.

§. 9. Weil dieſe doppelte Benennung der halben Töne anjetzo Mode geworden, und man ſolche in gedruckten muſicaliſchen Büchern findet, ſo habe ſelbige hier bemerken wollen.

CAPUT XII.

Benennung und Abbildung der 12 Töne einer Octave nach ihrer gewöhnlichen Benennung.

§. 1. Wir haben 7 ganze und 5 darüber zur Seiten liegende halbe Töne (welche darum halbe Töne heißen, weil ſie von dem vor und nach ihnen liegenden ganzen Ton nur einen halben Ton in Anſehung des Klanges entfernet liegen) und alſo zuſammen in einer jeden Octave 12 Töne.

§. 2. Wir wollen zum Ueberfluß dieſe 12 Töne noch einmal benennen, und die halben Töne etwas höher zur Seiten ſetzen und ihnen diejenige Benennung geben, welche man am erſten zu merken hat, hier iſt ſie:

cis dis fis gis b
c d e f g a h

Digitized by Google

§. 3. Dieſe 12 Töne haben wir 4 mal auf einem ordentlichen Claviere, weil wir 4 Octaven haben, und eine jede Octave aus dieſen 7 ganzen und 5 halben Tönen beſtehet, alſo haben wir zuſammen 48 Claviere oder Taſten, oder 48 von einander unterſchieden klingende Töne, nehmen wir das dreygeſtrichene $\overline{\overline{c}}$ dazu, ſo oben im Diſcant lieget, und ſich faſt auf allen Clavieren befindet, ſo haben wir deren 49.

CAPVT XIII.

Wie die unterſte Octave auf den Clavieren, die kurz Octave ſind, heißen.

§. 1. Nun findet man auch alte Claviere und viele Orgeln, welche im Baß die 4 erſten Semitonia in der großen Octave nicht haben, nämlich groß *Cis*, *Dis*, *Fis* und *Gis* fehlet darauf. Haben alſo ſolche Claviere oder Orgeln 4 Töne in der großen Octave weniger als die gebräuchlichſten Claviere, und iſt ein großer Mangel.

§. 2. Von ſolchen Clavieren oder Orgeln nun ſagt man: ſie oder es ſey kurze Octave, das will ſagen, die unterſte Octave im Baß iſt kurz, weil ſie nicht 12 ſondern nur 8 Töne hat, nämlich die 7 ganzen Töne und den einzigen halben Ton *b*.

§. 3. Dieſe unterſte kurze Baß-Octave fänget an mit 2 ganzen Tönen und dann kommen die 3 kurzen hervorragenden Claviere, da hingegen auf einem Claviere mit langer Octave erſtlich 2 kurze Claviere zuſammen liegen und dann folgen die 3 kurzen.

§. 4. Weil mancher ein ſolch Clavier hat, ja weil die allermeiſten alten Orgeln mit kurzer Octave ſind, ſo will ſie anzeigen und herſetzen, wie dieſe 8 Claviere heißen, ehe man beym ungeſtrichen *c* kömmt, ſie heißen und liegen alſo:

D E B
C F G A H.

§. 5. Wer ein Clavier mit langer Octave hat, der hat ſich bey dieſem Capitel im Anfange nicht aufzuhalten, deſſen Clavier aber kurzer Octave iſt, der muß ſolche unterſte Octave aus dieſem Capitel vor allen wohl kennen lernen, überhaupt aber muß ein Liebhaber der Muſick, vornehmlich der Orgel, nicht unwiſſend hierinnen ſeyn.

CAPVT

CAPVT XIV.

Uebungs Exempel die halben Töne außer der Ordnung auf ſeinem Clavier kennen zu lernen.

§. 1. Nun kann man ſich üben die halben Töne auch außer der Ordnung kennen zu lernen, ohne daß man nöthig habe, den vorher gehenden ganzen Ton erſt zu nennen oder anzuſehen, obgleich ein jedes Semitonium ſeinen Namen davon hat, wie ſchon gemeldet worden.

§. 2. Man ſuche deswegen folgende Semitonia in allen Octaven auf ſeinem Clavier (ich verſtehe hier allezeit ein Clavier mit langer Octave) und ſehe hierbey den dritten Paragraphum § des 10ten Capitels dieſes Aufſatzes wieder an. Nun ſuche und ſchlage folgende Semitonia an.

cis fis Gis b dis Fis gis B Cis dis fis dis b cis fis Dis cis gis b gis.

§. 3. dieſe Uebung mit den halben Tönen ſtellet man eben ſo an, wie man Cap. 10. mit den ganzen Tönen gethan und zwar auch rücklings, alſo.

gis b gis cis Dis fis cis b dis fis dis Cis B gis Fis dis b Gis fis cis.

§. 4. Nun will ich noch eine Probe geben, wie man die ganzen und halben Töne durch einander ſuchen und kennen lernen kann, ſuche

b	*d*	*C*	*a*	*gis*	*f*	*H*	*e*		*a*	*c*	*Fis*	*g*	*f*	*e*	*D*	*gis*
h	*cis*	*F*	*b*	*c*	*dis*	*E*	*fis*		*g*	*h*	*Cis*	*dis*	*d*	*fis*	*Dis*	*c*
e	*g*	*Gis*	*d*	*cis*	*a*	*B*	*f*		*dis*	*gis*	*G*	*cis*	*fis*	*b*	*A*	*h*	*c.*

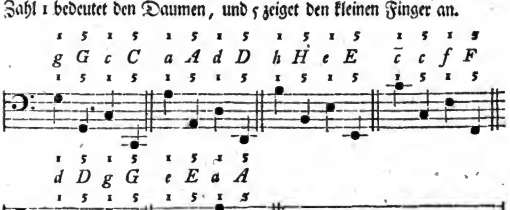
Dieß ſind die 49 Tone außer der Ordnung, darnach man ſich üben kann, und die Claviere ſuchen, die durch dieſe Buchſtaben angezeiget werden, man kann auch rücklings anfangen als *c h A b fis* ꝛc.

CAPVT XV.

Uebung um mit der linken Hand die Diſtanz einer Octave treffen zu lernen.

§. 1. Nun ſtelle man folgende Uebung an: Schlage mit der linken Hand und zwar mit dem Daumen ungeſtrichen *g* und mit dem kleinen

Finger groß *G* an, nun nimm mit den Daumen ungeſtrichen *c* und mit dem kleinen Finger hernach groß *C*. Folgende Exempel mache eben ſo, ich will ſie dir erſt in Buchſtaben und hernach in Noten herſetzen. Die Zahl 1 bedeutet den Daumen, und 5 zeiget den kleinen Finger an.



§. 2. Hieraus ſieheſt du, daß du mit dem kleinen Finger eben den Ton anſchlägeſt, den der Daum gehabt, nur allemal eine Octave tiefer. Dieß übe nun ſo lange, bis du, ohne darnach ſehen zu dürfen, mit deinem kleinen Finger den Ton in der großen Octave triffſt und treffen lerneſt, den du in der ungeſtrichenen Octave mit dem Daumen gehabt haſt.

§. 3. Dadurch lerneſt du die Entfernung einer Octave oder den Zwiſchenraum (lateiniſch Intervallum, ein im Generalbaß gebräuchlich Wort) einer Octave in deinen Fingern kennen, und dieß thut in der linken Hand großen Vortheil, weil es daſelbſt oft vorkömmt. Dein Gehör wird auch dadurch geübt, indem du bald wirſt hören lernen, ob du mit deinem kleinen Finger zu tief oder zu hoch kömmſt. Weiter ſieheſt du hier, wie du bey Octaven immer den Daumen und den kleinen Finger gebrauchen mußt.

§. 4. Merke aber bey dieſer Uebung der Octaven in der linken Hand folgendes.

Wenn du mit dem Daumen *g* angeſchlagen und nun mit dem kleinen Finger groß *G* anſchlagen willſt, ſo hebe den Daumen von *g* auf, laß ihn aber als darüber ſchwebend liegen bleiben: denn du haſt nicht nöthig denſelben hoch in die Höhe zu heben, ſondern hebe ihn nur ſo weit auf,

Digitized by Google

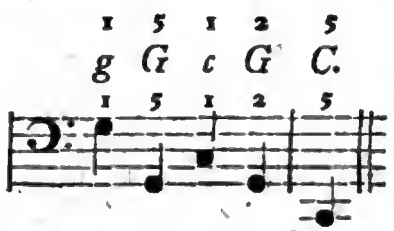
auf, daß das niedergedruckte Clavier wieder in ſeine ordentliche Höhe kommen kann, (ſiehe Cap. 4. §. 3.) und wenn du nun mit dem kleinen Finger groß *G* anſchlagen willſt, ſo ſpanne deine Hand aus ſo weit bis du auf *G* kömmſt, denn wenn du keinen Fehler oder Gebrechen an deine Hände oder Finger haſt, ſo wirſt du leicht eine Octave beſpannen können.

§. 5. Du kannſt auch dieſe Octaven zugleich hören laßen, wenn nämlich der Daumen über *g* und der kleine Finger über groß *G* ſchwebet, ſchlage dieſe beyde Claviere zugleich nieder, und ſo auch mit den andern Tönen und ihren Octaven; dieß iſt leicht und ſehr nützlich.

CAPVT XVI.

Kleine Uebungen für die linke Hand in Buchſtaben und Noten vorgeſtellt, mit nützlichen Anmerkungen die Art zu ſpielen betreffend.

§. 1. Mache es ſo, wie ich dir die Buchſtaben ſetzen will, als nach welchen du anjetzo ſchon mußt gelernet haben die rechten Claviere zu treffen, nämlich:



Zu dieſen 5 Tönen gebrauche folgende Finger: *g* mit dem Daumen, *G* den kleinen Finger, *c* wieder den Daumen, *G* jetzt mit dem Vor-Finger, und zuletzt *C* mit dem kleinen Finger.

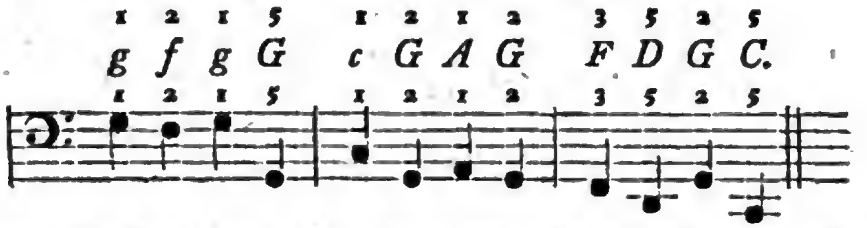
§. 2. Hier kannſt du die Ausſpannung und Zuſammenziehung der Hand merken, als wovon bey Gelegenheit dieſes kleinen Exempels nur dieſes melde:

§. 3. Bey Sprüngen, es ſey nun aus der Höhe in die Tiefe, oder umgekehrt aus der Tiefe in die Höhe, wenn ſolche Sprünge nämlich die Octave nicht überſchreiten, da muß man ſeine Hand ausſpannen um die gehörige Tiefe oder Höhe zu erreichen, nicht aber die ganze Hand mit zuſammen gehaltenen Fingern bis zur vorgeſchriebenen Höhe oder Tiefe bewegen. (vid. Cap. 15. §. 4.)

§. 4. So wie ich nun meine Hand muß ausſpannen, ſo muß ich ſie in gewiſſen Fällen auch ſchleunig wieder zuſammen ziehen, ich will dir ein klein Exempel geben.

§. 5. Damit ich aber des Schreibens der zu gebrauchenden Finger hinführo mag überhoben ſeyn, ſo will denen Fingern eine Zahl beylegen, nämlich 1. bedeutet den Daumen, 2. bedeutet den Finger der nahe am Daum iſt oder den Vorfinger, 3. bedeutet den Mittelfinger, 4. den Finger bey dem kleinen Finger oder den Goldfinger, 5. bedeutet den kleinen Finger, und dieſes gilt ſo wohl den Fingern der rechten als der linken Hand. Die Zahl alſo die du hinführo über den Buchſtaben deines Tons oder über den Noten geſchrieben finden wirſt, zeiget dir an mit welchem Finger du den Ton oder das Clavier ſollſt anſchlagen.

§. 6. Nun ſpiele alſo:



Hier mußt du deine Hand bald ausſpannen und bald zuſammen ziehen.

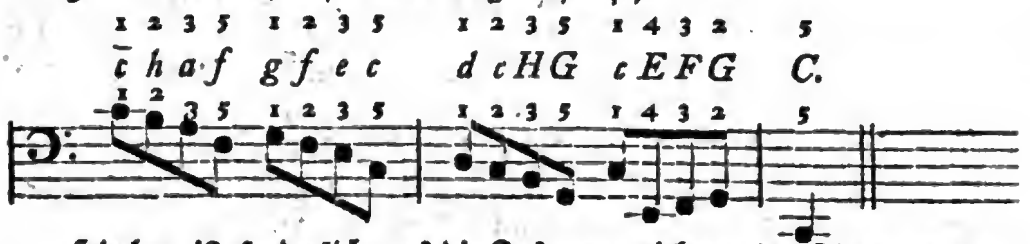
§. 7. Regel. Vor allen Dingen ſiehe darauf, daß du ſonderlich den Daumen immer über die Taſtatur oder über das Griffbret ſchweben läſſeſt, ob du ihn auch gleich nicht immer braucheſt; ſo lerneſt du hierdurch ohne Verdrehung der Hände und auf eine anſtändige Art und Weiſe einen Ton nach dem andern anſchlagen; laße alſo den Daumen beym Spielen ja nicht vom Clavier herab hängen, biege und drehe ihn auch nicht in die Hand, wenn du ihn nicht braucheſt. Spiele nicht mit ſteifen, ſondern ordentlich ſchlappen krummen Fingern, und ſiehe zu, daß du alles ſo ſucheſt zu ſpielen, daß man nicht merken kann, daß es dir ſauer werde, denn Spielen muß Spielen und kein Arbeiten ſeyn.

§. 8. Die kleinen Exempel die ſchon vorgekommen ſind und noch vorkommen werden, magſt du auswendig lernen und ſolche hernach mit geſchloſſenen Augen ſpielen, denn dadurch lerneſt du die Claviere im blinden finden, als welches beym Spielen nach Noten nöthig iſt.

§. 9. Nun wollen wir noch ein Exempel für die linke Hand ſetzen und die Finger allemal mit Ziffern darüber ſchreiben. Merke: In allen dieſen kleinen Exempeln gehet alles gleich geſchwind oder langſam fort, ſo daß

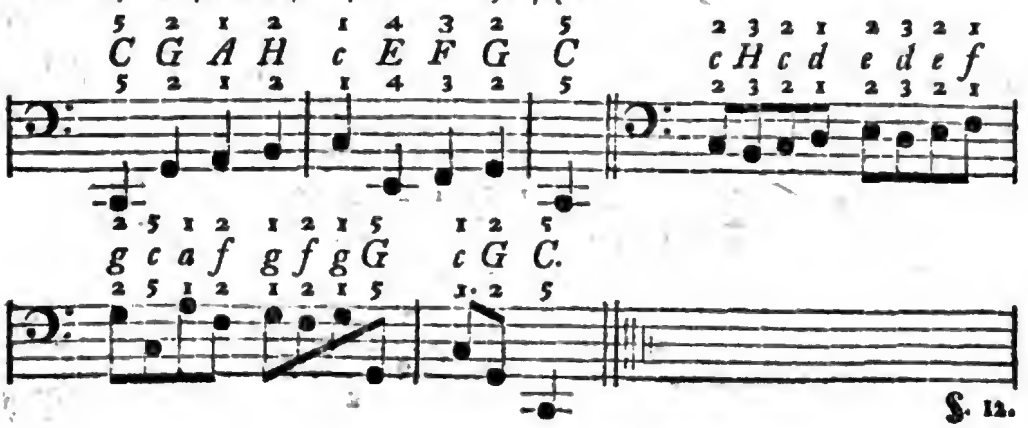
daß man nicht erſt 2 oder 3 Töne anſchlage und dann wieder ein wenig warte und dann einmal wieder 3 oder 4 Töne nach einander anſchlage; ſo nicht. Es wird freylich keinem im Anfange oder nach den erſten Informations Stunden ſo glücken, daß er auch nur dieſe wenige Tone gleich und egal nach der Reihe werde hören laßen können; ich will hier aber nur ſagen, worauf man bey der Uebung dieſer Exempel zu ſehen habe und wie man ſie ſpielen müſſe, ehe man meynen dürfe, man könne ſie ſchon ſpielen. Hier iſt kein Aufhalten als bis das Exempel ganz aus, man kann es erſt langſam genung machen und hernach immer ein wenig geſchwinder, doch ſehr geſchwinde brauchen dieſe Exempel nicht geſpielet zu werden, ſie ſind bloß nur gegeben, einen Anfänger gleich Anfangs zum Gebrauch der Finger zu führen. (vid. Cap. 4. §. 8.)

§. 10. Das Exempel nun mag dieſes ſeyn:



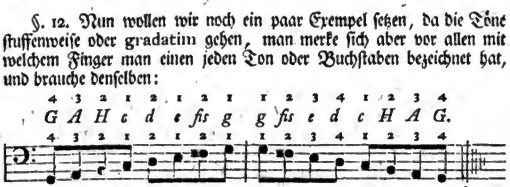
Hierbey iſt ſonderlich auf die Zuſammenziehung der Finger geſehen, nämlich nach dem 5ten (den kleinen Finger) kömmt der erſte Finger oder der Daumen hier zweymal vor; da muß ich nun die Hand zuſammen ziehen, alſo daß ich, ehe ich den kleinen Finger von ſeinem Tone aufhebe, den Daumen dichte an den kleinen Finger ziehe, und den kleinen Finger erſtlich aufhebe, wenn der Daumen ſeinen Ton niederſchlägt.

§. 11. Weil der 2te Finger oft über den Daumen ſchlägt, ſo wollen wir auch ein paar Exempel davon herſetzen:



§. 12.

§. 12. Nun wollen wir noch ein paar Exempel ſetzen, da die Töne ſtuffenweiſe oder gradatim gehen, man merke ſich aber vor allen mit welchem Finger man einen jeden Ton oder Buchſtaben bezeichnet hat, und brauche denſelben:

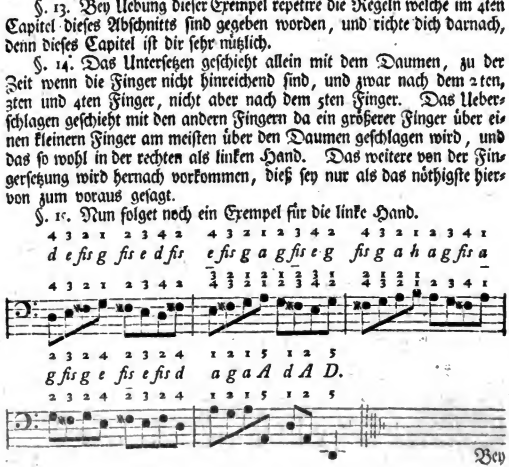


Hier kömmt beydes das Ueberſchlagen und Unterſetzen vor; nämlich das Ueberſchlagen geſchieht hier mit dem 2ten Finger über den 1ten oder Daumen im Heraufgehen, das Unterſetzen geſchieht hier im Heruntergehen, da der Daumen nach dem 4ten Finger untergeſetzet wird.

§. 13. Bey Uebung dieſer Exempel repetire die Regeln welche im 4ten Capitel dieſes Abſchnitts ſind gegeben worden, und richte dich darnach, denn dieſes Capitel iſt dir ſehr nützlich.

§. 14. Das Unterſetzen geſchieht allein mit dem Daumen, zu der Zeit wenn die Finger nicht hinreichend ſind, und zwar nach dem 2ten, 3ten und 4ten Finger, nicht aber nach dem 5ten Finger. Das Ueberſchlagen geſchieht mit den andern Fingern da ein größerer Finger über einen kleinern Finger am meiſten über den Daumen geſchlagen wird, und das ſo wohl in der rechten als linken Hand. Das weitere von der Fingerſetzung wird hernach vorkommen, dieß ſey nur als das nöthigſte hiervon zum voraus geſagt.

§. 15. Nun folget noch ein Exempel für die linke Hand.



Bey

Bey Gelegenheit dieſes Exempels wollen wir noch 2 Regeln in Anſehung des Gebrauchs der Finger oder der Fingerſetzung mitnehmen.

1) Wegen der folgenden Töne iſt erlaubt einen Finger, der ſonſt folgete, auszulaßen, als hier in unſerm Exempel bey den untergeſtrichenen Buchſtaben, nämlich *e fis a fis*, da ſtehet über den beyden erſten Buchſtaben *e* und *fis* der 4te Finger und iſt der 3te Finger ausgelaßen, bey *a* ſtehet der erſte Finger, der doch kurtz vorhero den 2ten Finger hatte, und endlich bey *fis* ſtehet der 2te, da doch nach der Ordnung der Finger der 3te folgen ſollte. Dieſes Auslaßen der Finger hat die Folge der Töne verurſachet.

2) Es iſt nicht erlaubt einen oder eben denſelben Finger oft oder auch nur 2 mal nach einander zu gebrauchen, oder fortzuſetzen.

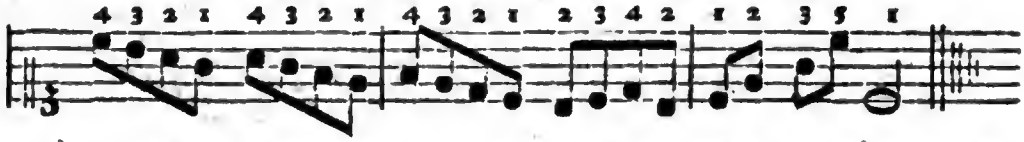
NB. Ueber den Noten dieſes Exempels ſtehen von der 9ten bis zur 20ſten Note zwey Zahlen übereinander, welches anzeiget, daß allhier eine doppelte Fingerſetzung ſtatt hat. Es hat ein Anfänger ſich aber nur vorerſt an diejenigen Finger zu halten, welche über die Buchſtaben gezeichnet ſtehen.

CAPVT XVII.

Kleine Uebungen für die rechte Hand in Buchſtaben und Noten vorgeſtellet.

§. 1. Nun wollen wir der rechten Hand auch einige kleine Exempel zur Uebung geben, welche wir hier wiederum ſowohl in Buchſtaben als Noten vorgeſtellet, auf die Buchſtaben aber ſiehet ein Anfänger vorhero, weiter hin nach Leſung des 2ten Abſchnitts bedienet er ſich der Noten mit großen Nutzen, man hat ſich befliſſen die Note gerade unter den Buchſtaben zu ſetzen, darnach die Note benennet wird.

1) 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 2 1 2 3 5 1
c h a g a g f e f e d c h c d h c e g c c.



§. 2. Bey den Exempeln dieſes Capitels werde nicht viele Anmerkungen machen, weil dasjenige, was von der Fingerſetzung im Anfange zu

wiſſen nöthig iſt, ſchon bey den vorigen Exempeln angemerket worden, und hierbey zu gebrauchen iſt.

§. 3. Man übe ſich alſo, dieſe Exempel mit den darüber geſchriebenen Fingern ordentlich ſpielen zu können, ſo wird man hierdurch folgenden vierfachen Nutzen erlangen:

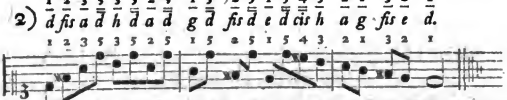
1) Man wird hierdurch des Claviers und der Benennung der Taſten recht kundig, als woran ſehr viel gelegen.

2) Erlanget man eine kleine Fertigkeit in den Fingern, und lernet die Hauptregeln der Fingerſetzung nach und nach.

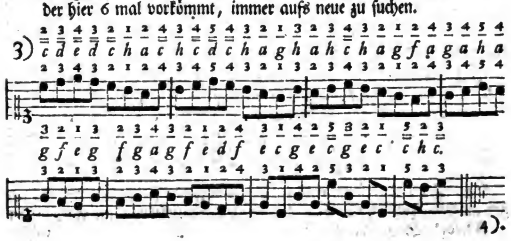
3) Iſt die Selbſtinformation um ſo viel angenehmer, wenn man ſein Clavier bald hören laßen kann.

4) Gewöhnet man ſich beyzeiten, wenn man ſich nämlich übet dieſe kurzen Sätze oder Exempel auswendig und mit geſchloſſenen Augen zu ſpielen, ſeine Augen vom Clavier abzuhalten, um die Taſten im blinden finden zu können, welches hernach beym Spielen nach Noten große Dienſte thut.

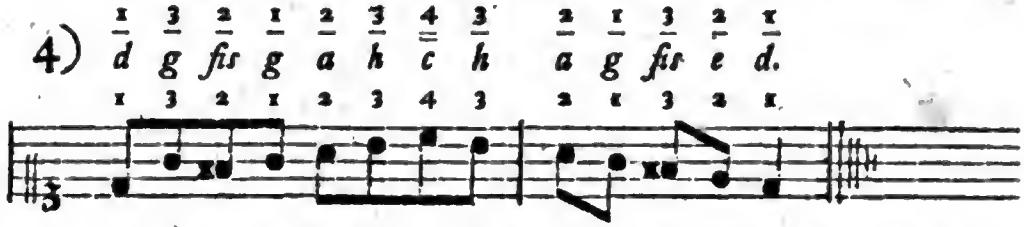
§. 4. Wir wollen alſo noch etliche Exempel herſetzen:



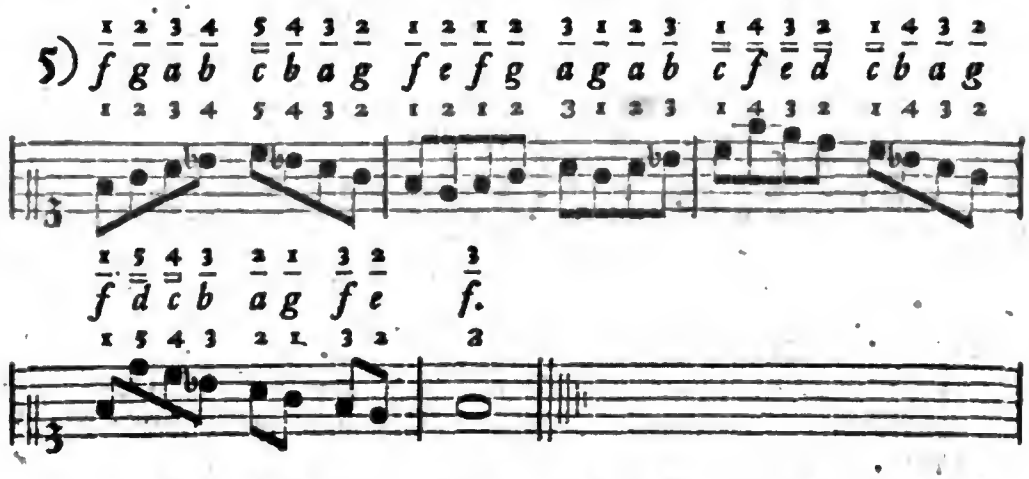
NB. In dieſem Exempel laſſe über zweygeſtrichen $\bar{\bar{d}}$ den 5ten oder kleinen Finger immer ſchweben, damit du nicht nöthig haſt, dieſen Ton, der hier 6 mal vorkömmt, immer aufs neue zu ſuchen.



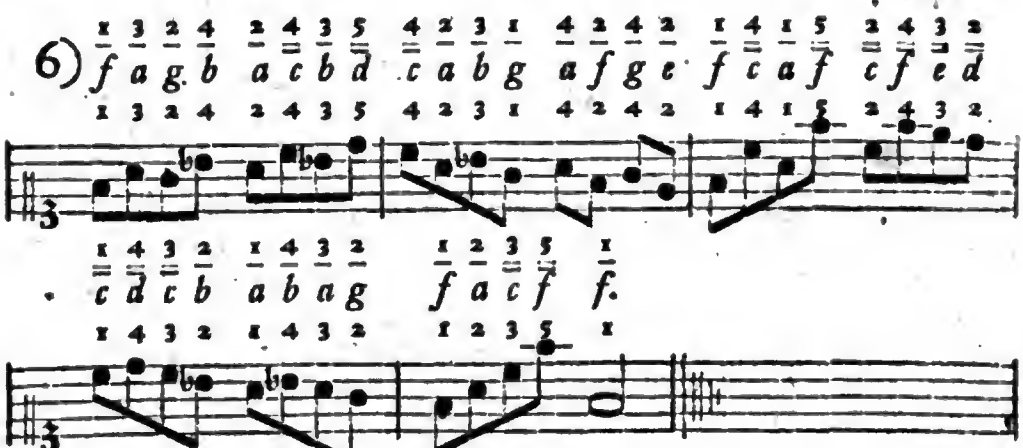
4)



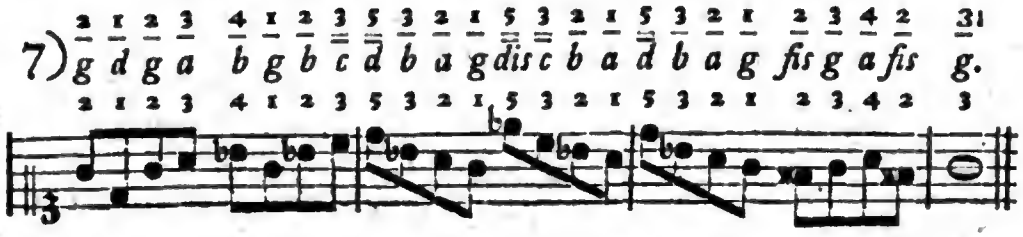
5)



6)

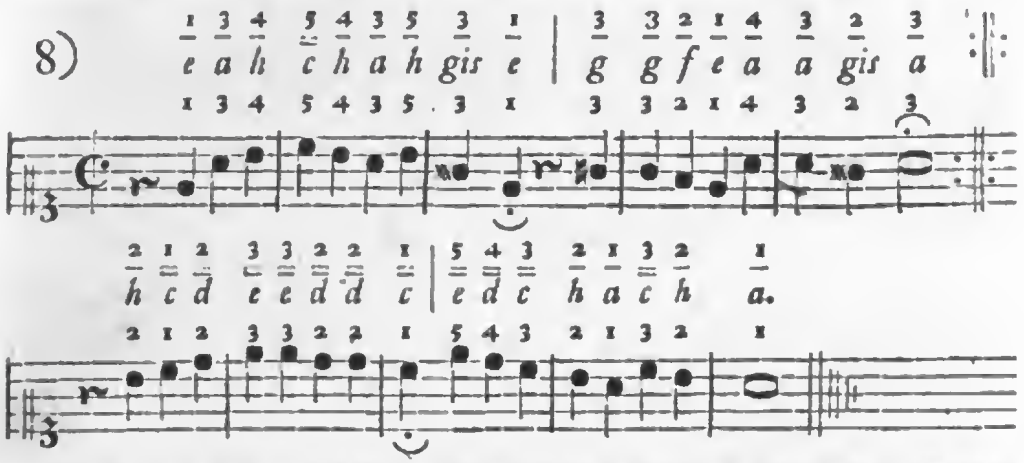


7)



Nun wollen wir noch die Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten, herſetzen, und nach jedem Satze einen Strich machen.

8)



NB. Bey der bemerkten Fingerſetzung dieſer Exempel hat es nicht die Meynung, als wenn allein dieſe und keine andere Fingerſetzung gut wäre; man hat um einen Anfänger nicht zu confundiren nur mit Fleiß eine einzige drüber geſetzt.

§. 5. Nun meyne ich weitläuftig und deutlich vorgeſtellt zu haben, wie und auf was Art einer ſich ſelber die Claviere kann kennen lernen, alſo daß ich nicht nöthig finde mich länger dabey aufzuhalten. Ein Liebhaber aber hat dieſen erſten Abſchnitt fleißig und mit Nachdenken oft zu leſen, auch alsdenn, wenn er die Claviere ſchon vollkommen daraus hat kennen gelernet, und dieſes ſowohl wegen den darinnen enthaltenen Regeln der Spielart und der Fingerſetzung als auch wegen der Exempel, ſonderlich dererjenigen die in den beyden letzten Capiteln vorkommen, die ihn, wenn er die beyden folgenden Abſchnitte erſt durchſtudieret haben wird, noch den beſten Dienſt zur Erlernung der Noten und zur Uebung der Finger leiſten werden.

§. 6. Ich ſchreite alſo zu der Abhandlung der Noten, und werde ſehen, ob ich in dieſem zweyten Abſchnitte einem Unwiſſenden alles dahin gehörige deutlich machen kann.

Zwey-

Zweyter Abſchnitt.
Von den Noten.

CAPVT I.
Vom Gebrauch der Noten ſtatt der Tabulatur.

§. 1.

Es möchte ein Anfänger gleich Anfangs in Anſehung der Noten ſagen: Was nutzen die Noten, da man, wie ich in den kleinen Exempeln geſehen, ſich ja der Buchſtaben bedienen könnte, als welche ein jeder kennet, und hätte man alsdenn die Erlernung der Noten nicht nöthig? Hierauf dienet zur Antwort: daß man freylich die Noten ſo unumgänglich nöthig nicht habe, ſonderlich wenn man nur ein Lied will ſpielen lernen, indem man alle Lieder wohl mit Buchſtaben ausſetzen könnte, ſo wie ich am Ende des vorigen Capitels die Melodie vom Liede: Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. in Buchſtaben vorgeſtellet habe.

§. 2. Es iſt auch vor dieſem der Gebrauch der Buchſtaben, welches man die Tabulatur nannte, ſo gemein geweſen, daß wenig Organiſten (ſonderlich auf den Dörfern) die Noten verſtanden, ſondern alles nach der Tabulatur, das iſt, nach Buchſtaben geſpielet und auch darnach informiret haben. Allein man hat auch ſchon lange gemerket, daß der Gebrauch der Noten oder gewiſſer Zeichen, die, ſo zu ſagen, einen Ton ſichtbar machen, in vieler Abſicht und in vielen Stücken dem Gebrauch der Buchſtaben oder Tabulatur ſehr weit vorzuziehen.

§. 3. Es würde zu weitläuftig ſeyn, auch meinem Zwecke bey dieſem Aufſatze zuwiderlaufen, eine Vergleichung des Gebrauchs der Buchſtaben oder der Tabulatur mit dem Gebrauch der Noten anzuſtellen, um einen Unwiſſenden von dem Nutzen der Noten zu überführen; allein es dienet, wie geſagt, zu meinem Zwecke nicht; deswegen glaube ein Anfänger nur, daß bey der Tabulatur eben ſo viele, ja ich darf ſagen mehrere Schwürigkeiten ſich finden, als bey den Noten. Zudem iſt die Erlernung der Noten auch ſo ſchwer nicht, wie ſich mancher im Anfange vorſtellet.

CAPVT II.

Von den Noten überhaupt, und was ſie anzeigen müſſen.

§. 1. So wie wir nun in den Exempeln des erſten Abſchnitts uns hauptſächlich der Buchſtaben bedienet, und einem Anfänger ſolche vorgeleget, hingegen die Noten nur als zum Ueberfluß vorerſt mit beygefüget; ſo laßen wir anjetzo die Exempel in Buchſtaben fahren und gebrauchen an deren Statt die Noten; deswegen denn die Erkenntniß derſelben in dieſem Abſchnitte weitläuftig ſoll gezeiget werden.

§. 2. Das Wörtlein Noten, kömmt her vom lateiniſchen Worte Nota, ein Zeichen, Merkmahl: ſteht nun das Wort muſicaliſch davor, als muſicaliſche Noten, ſo bedeutet es muſicaliſche Zeichen, oder Zeichen, die man in der Tonkunſt gebraucht, um einen muſicaliſchen Ton zu beſtimmen und anzuzeigen.

§. 3. Wir haben oben im erſten Abſchnitt Cap. 2. §. 1. und Cap. 5. §. 2. geſehen wie unſer Clavier in 4 Theile getheilet wird, nämlich in 4 Octaven, als da iſt, die große, die ungeſtrichene, die einmal- und die zweymalgeſtrichene Octave, da denn eine jede Octave aus 7 Tönen als *c d e f g a h* beſtehet; weiter haben wir geſehen wie ſolche 4 Octaven ſelbſt in den Buchſtaben (der Schreibart nach) müſſen unterſchieden werden, als *c* in der großen Octave mit einem großen *C*, ungeſtrichen *c* mit einem *c* das keinen Strich über ſich hat, eingeſtrichen *c* mit einem *c* das einen Strich über ſich hat als $\bar{c}$, und zweygeſtrichen *c* mit zwey Strichen als $\bar{\bar{c}}$, und ſo mit allen 7 Buchſtaben.

§. 4. Da nun hierdurch die 48 Töne auf eine unterſcheidende Art in Buchſtaben ſind vorgeſtellet worden; eben ſo müſſen auch, wenn man nun keine Buchſtaben mehr gebrauchen will, die andern Zeichen, nämlich die Noten, alſo beſchaffen ſeyn, daß ich daraus wiſſen kann, welchen Ton unter den 48 Tönen meines Claviers ich hören laßen ſoll.

§. 5. Da ſtünde nun einem frey ſolche Zeichen ſelbſt zu erfinden, allein es würde einem ſchwer fallen, bequemere Zeichen dazu erfinden zu können, als die Noten unſerer Zeit ſind, welche ſo beſchaffen, daß alles was zum Spielen erfodert wird, durch ein geringes, commodes und deutliches Nebenzeichen kann angezeiget werden. Wir ſchreiten aber näher zum Zwecke.

CAPVT

CAPVT III.

Wie viel Linien man bey den Noten gebraucht, und wie durch die Zertheilung der 10 Linien zweyerley Noten, nämlich Diſcant- und Baßnoten entſtanden.

§. 1. Die Noten können einerley Ausſehen haben (in Anſehung der Menſur davon im IIIten Abſchnitt gehandelt werden ſoll) und doch nicht einerley Töne anzeigen, ja ſie können auf verſchiedene Art gemacht werden und doch einerley Ton anzeigen, deswegen beſtehet der ganze Unterſchied, darauf ein Anfänger zuerſt zu ſehen hat, darinne, daß man ſehe, die wievielſte Linie oder das wievielſte Spatium eine Note einnehme.

§. 2. Man bedienet ſich alſo einer Anzahl von 5 Linien, darauf und darzwiſchen die Noten zu ſtehen kommen, und nach dem nun dieſe Noten auf der erſten, zweyten, dritten, vierten oder 5ten Linie, oder zwiſchen der erſten und zweyten, oder zwiſchen der 2ten und 3ten ꝛc. ſtehen, nachdem hat ſie den Namen eines unſerer 7 Buchſtaben *c d e f g a h*,

§. 3. Wer alſo die Noten will kennen lernen, der muß die Linien und die Zwiſchenräume oder Spatia der Linien kennen lernen, denn man kann einer jeden Linie und einem jedem Spatio oder Zwiſchenraume ſchon die Benennung von *c d e f g a h* geben und beylegen.

§. 4. Wie können aber, möchte ein nachdenkender Leſer fragen, die 48 bis 49 Töne meines Claviers auf die 5 Linien und 4 Spatia bezeichnet werden, da man doch nur 9 darauf bemerken kann? Antwort. Das iſt gewiß, ſolches gehet nicht an. Wenn wir aber ſtatt 5. 10 Linien machten, ſo gienge es vielleicht an? Nein, denn ich könnte darauf nicht mehr als 19 Töne bezeichnen, weil ich alsdenn nur 10 Linien und 9 Zwiſchenräume oder Spatia hätte. Wenn wir aber 15 Linien nehmen wolten, hätten wir denn genung? Nein, noch nicht einmal, denn ich könnte nur 29 Töne darauf bezeichnen. Wenn wir 20 Linien nehmen wollten, ſo kriegten wir 39 unterſchiedene Stellen, um Noten darauf ſetzen zu können die unterſchiedenen Töne anzuzeigen. Nun fehlten noch 10 Claviere, denn ich habe ihrer in allen 49, müßte ich alſo 24 Linien haben, darauf ich meine 49 Töne ordentlich unterſcheidend bezeichnen könnte; allein welch eine Weitläuftigkeit wäre es auf ſolche Art mit den Noten, und wenn man keine Vortheile erfunden hätte, ſo wäre die Tabulatur freylich den Noten vorzuziehen.

§. 5.

Digitized by Google

§. 5. Wir merken alſo an, daß die 20 Semitonia nicht aparte vor ſich eine Linie oder Spatium einnehmen, ſondern ſolche halbe Töne behalten die Linie oder das Spatium welches ihr benachbartes Clavier gehabt (wie ſolches Cap. 12. in dieſem Abſchnitt zu erſehen) und werden durch ein x oder *b* angezeichnet; behalten wir alſo nur 29 Töne, dazu wir hinlängliche Linien und Spatia haben müſſen; nun können wir mit 15 Linien zufrieden ſeyn.

§. 6. Allein es wäre leichter noch mehr als zweymal ſo viele Claviere kennen zu lernen, als dieſe 15 Linien in einem Anblick ſo unterſcheiden zu können, daß ich gleich wüßte, welches die 6te; 7te oder 9te ꝛc. wäre, und ſolchergeſtallt würde die Erlernung der Noten gewiß höchſt beſchwerlich ſeyn.

§. 7. Deswegen man denn auf Mittel gedacht, ſolcher Beſchwerlichkeit abzuhelfen; denn weil auf einem Claviere alle Töne nicht gleich oft vorkommen, und die allerunterſten oder tiefſten im Baß wie auch die alleroberſten oder höchſten Töne im Diſcant bey weitem nicht ſo oft gebrauchet werden als die mittelſten, nämlich von groß *G* im Baß bis zu zweygeſtrichen $\overline{\overline{d}}$ im Diſcant, welches 19 Töne ſind, derowegen hat man angefangen nur dieſe 19 Töne auf 10 Linien und 9 Spatia vorzuſtellen und zu bezeichnen.

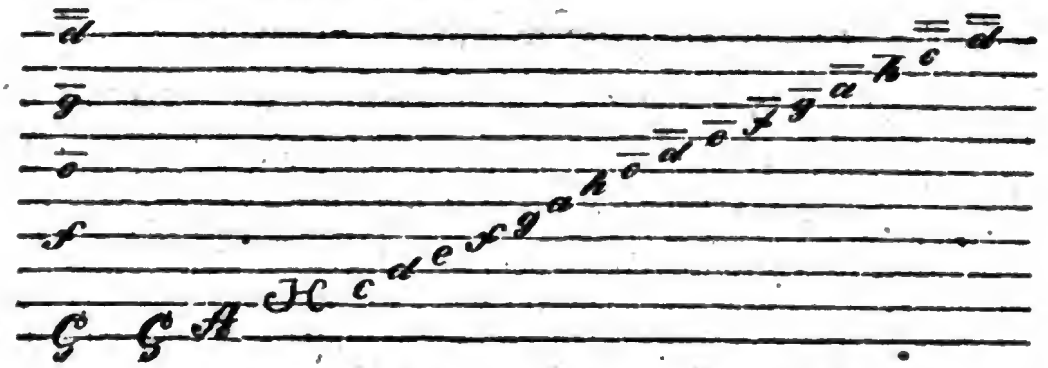
§. 8. Hat alſo ein Clavierſpieler nöthig, zum allerwenigſten dieſe 10 Linien und 9 Spatia, darauf die 19 gebräuchlichſten Töne ſeines Claviers bemerket werden können, wohl inne zu haben; da ſich denn einer gleich merken kann, wie die unterſte von dieſen 10 Linien groß *G* heiße, oder wie die Note, die drauf ſtehet, anzeiget, daß ich auf meinem Clavier groß *G* im Baß mit der linken Hand anſchlagen ſoll, und weiter, wie die oberſte oder zehnte Linie zweygeſtrichen $\overline{\overline{d}}$ heißt; oder die Note, die drauf ſtehet, zeiget an, daß ich im Diſcant mit der rechten Hand $\overline{\overline{d}}$ nehmen ſoll.

§. 9. Weil nun dieſe 10 Linien noch nicht ohne große Uebung könnten erkannt und unterſchieden werden, nämlich, welche unter dieſen 10 Linien die 5te, 6te oder 7te wäre, ſo hat man abermal eine Erleichterung gefunden, man hat nämlich den Zwiſchenraum oder das Spatium zwiſchen der 5ten und 6ten Linie weiter oder größer als die andern Spatia gemacht, und eben dadurch dieſe 10 Linien in zwey Theile getheilet und einem jeden Theil 5 Linien gegeben; da denn die oberſten 5 Linien die Claviere welche die rechte Hand anſchlagen muß, nämlich den Diſcant, und die

die unteren 5 Linien die Claviere, welche für die linke ſind, nämlich den Baß, vorſtellen.

§. 10. Aus dieſer Theilung der 10 Linien, in 2 mal 5 Linien, ſind nun die zweyerley Noten, nämlich die Discant und Baßnoten entſtanden, welchen Unterſcheid der Noten man nicht haben würde, wenn die 10 Linien nicht wären zertheilet worden. Allein, ob es gleich ſcheinet ein Anfänger hätte dadurch mehr zu lernen bekommen, daß er nun zweyerley Noten wiſſen und kennen muß, ſo iſt es doch nicht an dem, ſondern ob einer die 10 Linien, als zuſammen gelaſſen oder als von einander in 2 Theile getheilet, lernet, iſt einerley und eben daſſelbe, ja die Zertheilung und Zertrennung der 10 Linien hat eine große Erleichterung verurſachet, welches man anjetzo ſchon kann einſehen und hernach noch beſſer einſehen wird.

§. 11. Wir wollen nun erſtlich die 10 Linien unzertheilt zuſammen ziehen, und die Buchſtaben drauf und darzwiſchen ſetzen, welche die Noten bekommen die drauf oder darzwiſchen ſtehen, um einem Anfänger zu zeigen, wie man eigentlich nur einerley Noten fürs Clavier hat; er wird auch dadurch ſehen, daß die Zertheilung der 10 Linien eine große Erleichterung giebet, hier ſind die 10 Linien:



§. 12. In alten Zeiten hat man noch wohl 2 Linien über dieſe 10 Linien gemacht, wie aus des Praetorii Syntagmate Muſico Tom. III. p. 40. ſq. zu ſehen. Allein ob man gleich dem Auge das Hülfsmittel gegeben, daß man einigen Linien im Anfange und auch wohl am Ende der Linien ihren Buchſtaben darauf geſchrieben, wie wir hier ſolches im Anfange der 10 Linien auch gethan haben, ſo hat dieſes doch noch wenig Erleichterung, ſonderlich in Anſehung der Noten mitten in einer Zeile, verurſachet.

§. 13. Deswegen die Zertheilung der 10 Linien, die Namen oder Buchſtaben einer Linie oder Zwiſchenraums zwar nicht geändert, aber doch verſchaffet hat, die Zahl einer Linie, ob es nämlich die 5te, 6te oder 7te ꝛc. iſt, geſchwinder und leichter mit den Augen überſehen und ausrechnen zu können, denn von 5 Linien läßt ſich die mittelſte gar leicht in einem Blicke finden.

§. 14. Zu dem kann man auch durch dieſe Theilung der 10 Linien leichter einſehen, welche Noten für die linke Hand zum Baß, und welche Noten für die rechte Hand zum Diſcant gehören. Denn weil eben mit der 6ten dieſer 10 Linien die eingeſtrichene Octave mit c anfängt, als in welcher Octave der Diſcant anfängt, ſo hat dieß vielleicht verurſachet, daß man ſie in 2 gleiche Theile getheilet, nämlich in 5 und 5.

§. 15. Man ſiehet hieraus ferner, wie die Baß- und Diſcant-Linien ſo natürlich auf einander folgen und gleichſam zuſammen fließen, und mit einander können vereiniget werden, welches bey andern Noten, nämlich bey Baß- und Violin-Noten nicht ſo geſchehen kann.

CAPVT IV.

Vortheile bey Erlernung der Noten.

§. 1. Nun hat man unterſchiedene Methoden einem Lehrling die Erkenntniß der Noten beyzubringen, da man denn gemeiniglich die Diſcant-Noten zuerſt vornimmt, weil die unterſte Linie derſelben juſt mit c, als mit dem erſten Ton einer Octave, anfänget; und hernach, wenn ein Lehrling die Diſcant-Noten ſchon inne hat und kennet, nimmt man die Baß-Noten vor.

§. 2. Allein je leichter die Diſcant-Noten geworden und je fertiger ſie einer gelernet hat, je wunderlicher und beſchwerlicher kömmt einem hernach die Erlernung der Baß-Noten vor, ſo daß einer kaum Gedult genung hat, ſie ſo fertig als die Diſcant-Noten zu lernen.

§. 3. Wir wollen erſtlich zeigen, wie man ſich die Noten zugleich, ſowohl Baß- als Diſcant-Noten ſelbſt lehren kann, da wir denn vorerſt 19 Stück Noten oder Zeichen der Töne unſers Claviers wiſſen müſſen.

§. 4. Bey Erlernung der Claviere hatte man den Vortheil nur eine Octave zu lernen und zwar nach der Lage der Semitonien, dieſen Vortheil haben wir nun bey den Linien und bey Erlernung der Noten zwar nicht,

Digitized by Google

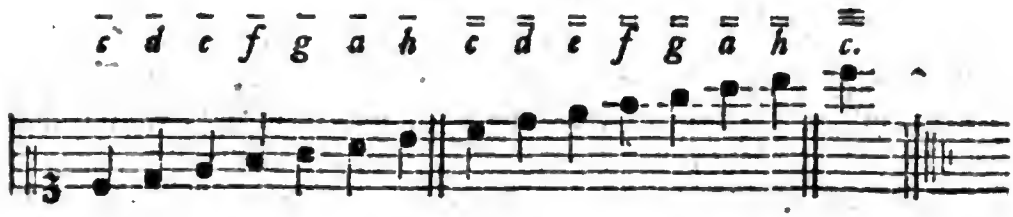
nicht, allein wir wollen doch ein und anders anmerken, was einem zur Erleichterung dienen kann.

§. 5. Man muß die 7 muſicaliſchen Buchſtaben *c d e f g a h* ganz fertig ſo vor- als rückwärts *h a g f e d c* herſagen können, und je mehr ſich einer dasjenige was wir ſchon im erſten Abſchnitt hin und wieder davon geſagt, als Cap. 9. §. 2. wird bekannt gemacht haben, je geſchwinder und leichter wird es mit der Erlernung der Noten zugehen. Nämlich man muß wiſſen, welcher Buchſtabe nach dieſem oder jenem Buchſtaben folget oder welcher vorher gehet: Z. E. nach *g* kömmt *a*, nach *h* kömmt wieder *c*, nach *e* kömmt *f*, nach *c* kömmt *d*, item vor *g* kömmt *f*, vor *h* kömmt *a*, vor *e* kömmt *d*, vor *c* kömmt *h* und ſo weiter. Dieſes hat den Nutzen, nämlich, wenn wir wiſſen wo *g* in den Noten iſt und auf welcher Linie es ſtehet, ſo können wir gleich ſchlüßen, daß die Note, die einen Grad höher als *g* ſtehet oder nach *g* folget, *a* heißt, weil nach *g*, *a* folget: man dürfte ſich folglich um der Zwiſchenräume Benennung nicht bekümmern, wenn man die Noten die auf den 10 Linien (das iſt im Baß und Diſcant) ſtehen, nur perfect wüßte, ſo könnte man die Note des Zwiſchenraums oder die auf einem Spatio ſtehet aus der Folge der Buchſtaben gleich wiſſen.

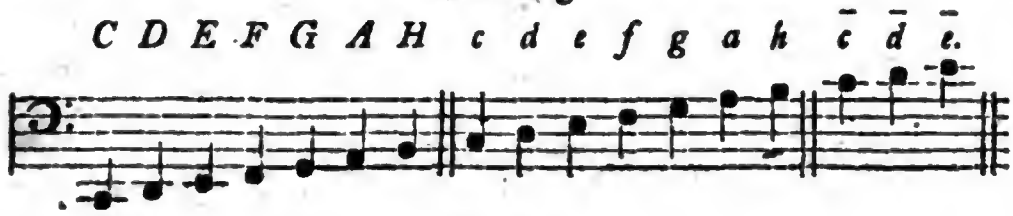
§. 6. Man lerne ſich die Noten nicht nach der Reihe oder in der Ordnung wie ſie hier unten geſchrieben worden, ſondern man lerne ſie außer ihrer Ordnung und Folge; ſonſt hat man hernach immer zu zehlen und zu rechnen.

§. 7. Man ſehe zu, daß man, nachdem man einige Erkänntniß darinnen erlanget, einige Blätter Noten, die nicht mehr gebrauchet werden, von einem Organiſten, Cantor oder anders woher bekomme, und bilde ſich eine Zeile als Diſcant und die andere als Baß-Noten ein, und ſchreibe den Buchſtaben, wie die Note heißet, darüber, nachdem examinire man die Ueberſchrift nach dem bald folgenden Verzeichniß der Diſcant- und Baß-Noten. Dieſe Uebung iſt einem, der keinen Lehrmeiſter hat ſo nöthig als nützlich. Die in dem erſten Abſchnitt vorgekommenen Exempel habe deswegen gleich in Noten darunter geſetzt, damit ein Anfänger bald die Noten kennen lerne und ſie als Uebungs-Exempel anjetzo mag brauchen können.

Verzeichniß der Diſcant-Noten nach ihrer Ordnung.



Verzeichniß der Baß-Noten nach ihrer Ordnung.



CAPVT V.

Vom Diſcant- und Baß-Schlüſſel.

§. 1. Ehe wir weiter gehen, muß noch bemerket werden, wie man im Anfang der 5 Linien ein gewiſſes Zeichen finden wird, wie ſolches bey obenſtehenden Verzeichniß der Diſcant- und Baß-Noten auch iſt gemacht worden, daraus man ſehen kann, ob die Noten Diſcant oder Baß-Noten vorſtellen ſollen, welches Zeichen bey Zertheilung der 10 Linien nöthig geworden, da es in deren Zuſammenlaßung nicht nöthig war.

§. 2. Das Zeichen der Diſcant-Noten wird nun zwar nicht in allen Stücken oder Zügen von allen gleich gemacht, allein das nothwendige, wodurch es ſich von andern Schlüſſeln unterſcheidet muß doch ausgedruckt und deutlich gemacht werden, ſoll es anders keinen Mißverſtand verurſachen, gleiche Bewandniß hat es auch mit dem Zeichen der Baß-Noten.

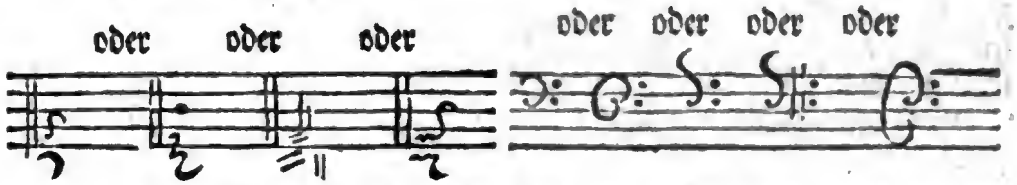
§. 3. Weil nun dieſes Zeichen im Anfange der Linien nöthig iſt, und die 5 Linien ohne Vorſetzung eines Zeichens allerley Claviere oder Töne bezeichnen könnten, ſo hat man dieſem Zeichen den Namen eines muſicaliſchen Schlüſſels gegeben, weil uns dadurch gleichſam aufgeſchloſſen wird, was vor Art Noten es ſeyn ſollen, obs Diſcant, Baß oder noch andere Noten ſeyn ſollen.

§. 4.

Digitized by Google

§. 4. Und gleichwie die Schlöſſer nicht alle mit einen einzigem Schlüſſel können aufgeſchloſſen werden, ſo kann auch nicht ein und daſſelbe Zeichen als ein Schlüſſel zu allerley Noten gelten, ein anders iſt der Diſcant-Schlüſſel, ein anders der Baß-Schlüſſel. Hier ſind die beyden Schlüſſel nach ihrer verſchiedenen beliebigen Schreibart, deren man noch mehr erfinden könnte, in der Hauptſache aber müſſen ſie einander ähnlich ſeyn.

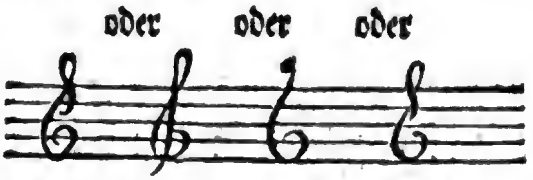
Diſcant-Schlüſſel. Baß-Schlüſſel.



§. 5. Der Diſcant-Schlüſſel heißt ein $\bar{c}$ Schlüſſel, weil die unterſte Linie, welche $\bar{c}$ iſt, durch dieſes Zeichen eingeſchloſſen iſt. Hierbey merke als im vorbeygehen, daß noch 2 gebräuchliche $\bar{c}$ Schlüſſel ſind, nämlich Alt und Tenor. Im Alt ſtehet das Zeichen auf der mittelſten Linie, ſo wie es hier auf der unterſten ſtehet, und heißet die Linie, die durch dieſes Zeichen eingeſchloſſen wird allezeit eingeſtrichen $\bar{c}$. Im Tenor ſtehet eben dieſes Zeichen auf der 4ten Linie (von unten an gerechnet) und heißet die 4te Linie alsdann $\bar{c}$. Davon hernach ein mehreres.

§. 6. Der Baß-Schlüſſel heißet ein *f* Schlüſſel, weil die 4te Linie, welche ungeſtrichen *f* heißet, von den beyden Puncten eingefaſſet wird.

§. 7. Dieß wären die beyden Hauptſchlüſſel eines Clavier-Spielers, nämlich ein *c* und *f* Schlüſſel, weil aber auch noch ein *g* Schlüſſel iſt, der beym Clavierſpielen oft gebraucht wird, ſo melde davon, daß der Buchſtabe *g* in die Höhe gehend alsdann auf der andern Linie ſtehet und eingeſtrichen $\bar{g}$ heißet, die Violine und Flaute Traverſiere bedienet ſich dieſes *g* Schlüſſels, er ſiehet ſo aus:



Ein Anfänger aber beſchäftiget ſich mit dieſen Noten noch nicht.

CAPVT VI.

Welche ſieben Noten man am erſten zu lernen.

§. 1. Ich habe am Ende des 4ten Capitels die 5 Linien, (welches man ein Syſtema nennet, Syſtema aber heißt allhier eine Collection oder zuſammengenommene 5 Linien mit ihren Spatiis, ſiehe Walthers Muſic. Lexicon) mit Noten beſchrieben, den Diſcant-Schlüſſel davor geſetzt, daraus man denn erkennet, daß es Diſcant-Noten, oder Noten für die rechte Hand ſeyn, oder ein Verzeichniß wie man die eingeſtrichene und zweygeſtrichene Octave in Noten anzeiget. Ich habe die Baß-Noten gleich dabey geſetzet. Dieſes Verzeichniß kann dir zur Nachricht und zur Rathserholung bey allem Zweifel dienen.

§. 2. Nun will dir aber auch zeigen, wie du bey der Selbſtinformation dieſe Noten am beſten erlernen kannſt, da man denn am beſten thut die Diſcant- und Baß-Noten zugleich und durcheinander zu lernen; denn lernet man erſtlich die Diſcant-Noten, ſo hat man ſich daran ſchon ſo ſatt Noten gelernet, daß einem faſt alle Luſt zur Erlernung der Baß-Noten, die doch beym Clavierſpielen ebenfalls nöthig ſind, vergangen.

§. 3. Wir haben Cap. 3. §. 8. in dieſem Abſchnitt ſchon geſagt, daß die allerunterſte Linie im Baß groß *G* heiße, und daß die oberſte Linie im Diſcant zweygeſtrichen $\bar{\bar{a}}$ ſey, dieſes *G* und $\bar{\bar{a}}$ merke man ſich alſo am erſten.

§. 4. Nun behalte, daß eingeſtrichene $\bar{c}$ die unterſte Linie im Diſcant iſt (ſiehe Cap. 3. §. 14. und Cap. 4. §. 1.) und wird alsdenn gemeiniglich mit der rechten Hand geſpielet; ſoll aber dieſes eingeſtrichene $\bar{c}$ mit der linken Hand geſpielet werden, ſo macht man über die 5 Baß-Linien noch eine kleine Linie und ſetzet die Note darauf, und gehöret es alsdenn zu den Baß-Noten; denn ob wir gleich bey Eintheilung des Claviers (im erſten Abſchnitt Cap. 5. §. 11.) geſaget haben, daß nur die große und ungeſtrichene Octave zum Baß gehöret, ſo überſteiget der Baß doch ſeine Gränzen oft um 3 Töne, und nimmt $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ noch mit, eben wie auch der Diſcant zuweilen das ungeſtrichene *h* aus der Baß-Octave noch mit nimmt, welches denn im Diſcant unter der unterſten Linie $\bar{c}$ geſetzet wird. Nun kenneſt du *G* $\bar{\bar{a}}$ und $\bar{c}$ beydes, wenn es im Baß und wenn es im Diſcant geſchrieben iſt. Ich will zu deiner Uebung dieſe vier

vier Noten, die du nun gelernet, herſetzen und durcheinander werfen, nenne eine jede

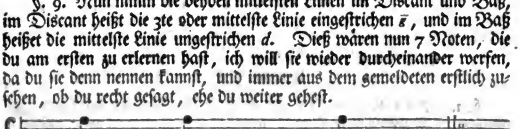
§. 5. Nun wollen wir auch ſehen, welche Stelle das ungeſtrichene *c* einnehmen muß, es ſtehet auf dem 2ten Zwiſchenraum oder Spatio der 5 Baß-Linien. Denn heißet die unterſte Linie *G*, ſo nenne die Buchſtaben die nach *G* folgen, ſolche ſind nur 2 *A* und *H*, ſo kömmt dein *c*, ſtehet alſo ungeſtrichen *c* auf den 2ten Spatio.

§. 6. Nun repetire die erſten drey Noten nämlich *G* $\overline{\overline{d}}$ $\overline{c}$ und ſetze dieſes ungeſtrichene *c* dazu, und ſage bey dir ſelbſt auf welcher Linie oder in welchem Spatio eine jede ſtehen muß.

§. 7. Nun nimm die oberſte Linie im Baß die heißet *a*.

§. 8. Sprich zur Repetition alſo; Die unterſte Linie im Baß heißt groß *G*, die oberſte Linie im Discant heißt zweygeſtrichen $\overline{\overline{g}}$, die unterſte Linie im Discant heißt eingeſtrichen $\overline{e}$, das zweyte Spatium im Baß heißt ungeſtrichen *c*, und die oberſte Linie im Baß heißt ungeſtrichen *a*. Dieß wären ſchon 5 Töne, deren Stelle du bald wirſt lernen nämlich: *G* $\overline{\overline{d}}$ $\overline{c}$ *c a*.

§. 9. Nun nimm die beyden mittelſten Linien im Discant und Baß, im Discant heißt die 3te oder mittelſte Linie eingeſtrichen $\overline{\overline{e}}$, und im Baß heißet die mittelſte Linie ungeſtrichen *d*. Dieß wären nun 7 Noten, die du am erſten zu erlernen haſt, ich will ſie wieder durcheinander werfen, da du ſie denn nennen kannſt, und immer aus dem gemeldeten erſtlich zuſehen, ob du recht geſagt, ehe du weiter geheſt.



§. 10.

§. 10. Wenn du nun dieſe 7 Noten G $\bar{\bar{d}}$ $\bar{c}$ c a g d fertig kannſt, ſo ruhe ein wenig, und gehe nicht eher weiter zu den andern, als bis du dir ſolche recht inprimiret, ſtelle dich als wären keine Noten mehr zu erlernen, ſuche ſolche entweder auf einem Blatte Noten, oder in einem Choral- oder Notenbuche, oder auch in denen hierbey gefügten und untermiſchten Exempeln, wo du ſie findeſt.

§. 11. Wenn du dich mit Erlernung der Noten beſchäftigeſt, als wobey du freylich das Clavier nicht bedarfſt, du möchteſt denn auch gleich den Ton auf deinem Clavier ſuchen wollen, den dir die Note anzeiget, als welches recht nützlich wäre; ſo unterlaß niemals die im 1ſten Abſchnitt gegebenen Exempel zu repetiren und zu ſpielen, damit jedesmal auch die Finger ihre Uebung haben und du die Exempel immer beſſer, egaler und geſchwinder lerneſt ſpielen.

§. 12. Es iſt ein gemeines Schickſal der Selbſtinformation, daß man bald meynet, man könne dieß oder jenes ſchon, und man könne nun ſchon weiter gehen, da man es doch nur begriffen, aber ſich doch noch nicht recht eingedruckt hat. Weiter iſt man oft im Anfange ſo hitzig und eifrig drüber her, als wollte man alles zugleich und in einem Tage faſſen, oft aber läßt man die ganze Information wieder 8, wo nicht mehr Tage anſtehen: Wer ſich alſo nach dieſem Unterricht ſelbſt informiren will, der nehme alle Tage eine gewiſſe Stunde oder auch nur eine halbe Stunde darzu, und gehe nicht eher zu etwas neues, ehe das vorige recht gefaſſet worden.

CAPVT VII.

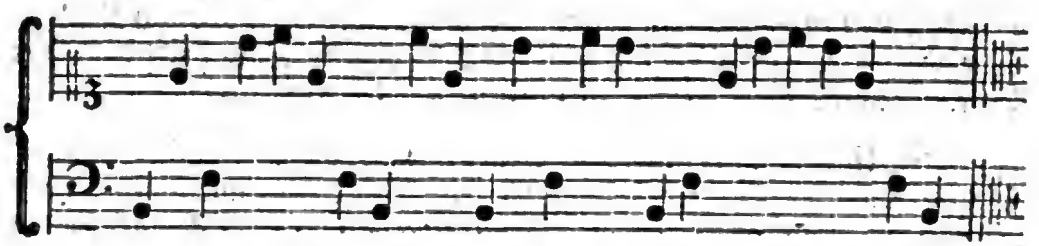
Fortſetzung des vorigen, wie man nämlich die 5 Linien und 4 Spatia im Baß und Diſcant zugleich zu lernen hat.

§. 1. Nun wollen wir die zweyte Linie im Diſcant und Baß dazu nehmen. Die 2te Linie im Baß iſt groß H, als der letzte Ton in der groſſen Octave, und im Diſcant heißet die zweyte Linie eingeſtrichen $\bar{c}$.

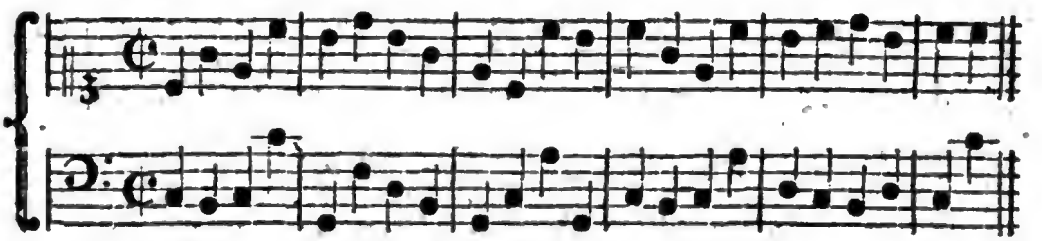
§. 2. Die 4te Linie im Baß und Diſcant fehlet uns nur noch, ſo haben und wiſſen wir die Benennung aller 5 Linien ſowohl im Baß als Diſcant. Die 4te Linie im Baß heißet ungeſtrichen f (dieſes haben wir ſchon im 5ten Cap. angemerket, da wir anzeigeten, wie der Schlüſſel des

des Baſſes die 4te Linie im Baß durch zwey Puncte einſchlieſſe, und deswegen ein *f* Schlüſſel heiße) die 4te Linie im Diſcant heißet eingeſtrichen $\bar{h}$, als welches der letzte Ton der eingeſtrichenen Octave iſt: da nun gleich nach dieſer vierten Linie die zweygeſtrichene Octave mit $\bar{\bar{c}}$ auf dem vierten Spatio eintritt, ſo merken wir uns hierbey auch gleich die Stelle des zweygeſtrichenen $\bar{\bar{c}}$, es ſtehet nämlich auf dem 4ten Spatio im Diſcant.

§. 3. Dieß iſt nun wo *H e f h* und $\bar{\bar{c}}$ ſtehen, als welche man ſich jetzt zu merken hat. Wir wollen ſie durcheinander werfen, und kann man ſie zur Uebung nennen.



§. 4. Wenn wir nun die im 6ten Cap. gelernete 7 Noten dazu nehmen, ſo haben wir ſchon 12 Töne bemerket, als $G\ \bar{\bar{d}}\ \bar{c}\ c\ a\ g\ d\ H\ \bar{e}\ f\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}$. Dieß ſind nun die 5 Linien im Baß und Diſcant mit ihrer Benennung, wie auch zwey Spatia, nämlich ungeſtrichen *c* und zweygeſtrichen $\bar{\bar{c}}$. Dieſe 12 Töne will abermal zu deiner Uebung durch einander werfen, mit dem Unterſchied, daß ich die Baß-Note gleich unter den Diſcant ſetzen will, du nenneſt alſo erſtlich die Diſcant-Note und dann die gleich drunter ſtehende Baß-Note.



Dieſes Exempel iſt nicht zur Uebung im Spielen, ſondern nur zur Uebung, unſere 12 Noten darnach herſagen zu können.

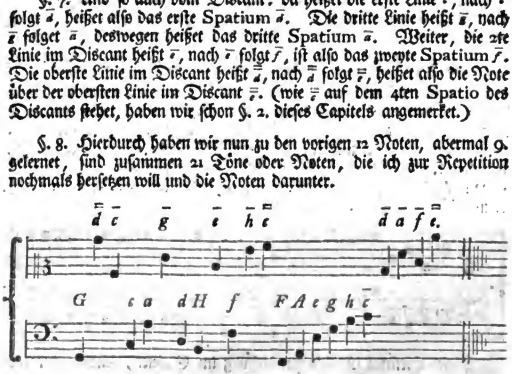
§. 5. Wer nun die Linien wohl kennet, der kann die Spatia oder die Noten, die zwiſchen den Linien ſtehen gar leicht errathen, wenn er nur

die Ordnung der 7 muſicaliſchen Buchſtaben *c d e f g a h* fertig inne hat, daraus kann er leichtlich ſehen, wie ein jedes Spatium heißen muß, wie die beyden folgenden paragraphi ſolches anzeigen ſollen.

§. 6. Im Baß heißet wie bekannt die unterſte Linie *G*, der Buchſtabe aber der vor *G* hergehet heißt *F*, heißt alſo die Note die unter der unterſten Baß-Linie ſtehet groß *F*. Was folget nach *G* vor ein Buchſtabe? Antwort *A*, deswegen heißet das erſte Spatium im Baß groß *A*. Die mittelſte Linie im Baß heißet *d*, nach *d* nun folget *e*, deswegen heißet das 3te Spatium im Baß *e*. Weiter, die 4te Linie im Baß heißet *f*, weil nun nach *f*, *g* folget, ſo heißt das 4te Spatium im Baß *g*. Die oberſte Linie im Baß heißet *a*, nach *a* folgt *h*, drum heißt die Note die im Baß über der oberſten Linie ſtehet *h*.

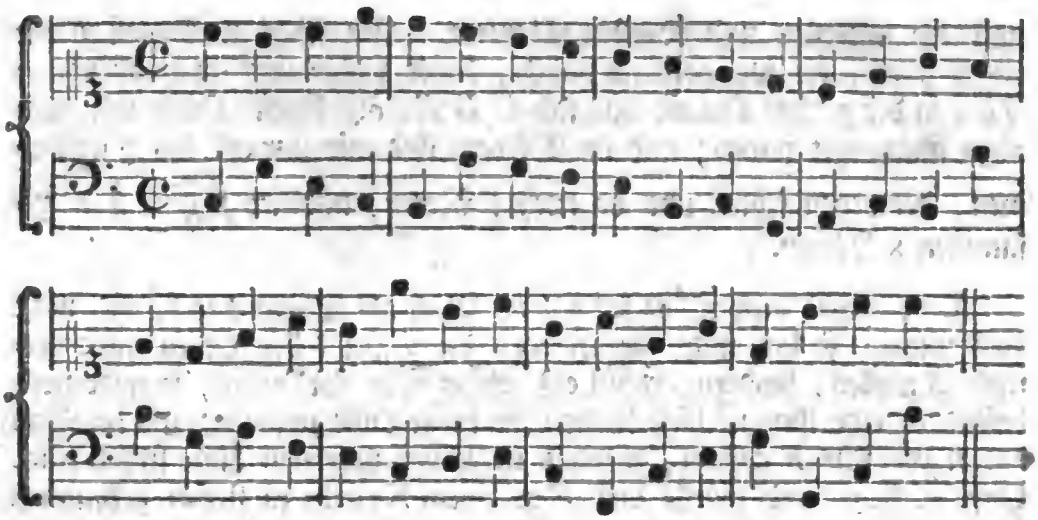
§. 7. Und ſo auch vom Diſcant: da heißet die erſte Linie $\bar{c}$, nach $\bar{c}$ folgt $\bar{d}$, heißet alſo das erſte Spatium $\bar{d}$. Die dritte Linie heißt $\bar{e}$, nach $\bar{e}$ folget $\bar{f}$, deswegen heißet das dritte Spatium $\bar{f}$. Weiter, die 2te Linie im Diſcant heißt $\bar{a}$, nach $\bar{a}$ folgt $\bar{h}$, iſt alſo das zweyte Spatium $\bar{h}$. Die oberſte Linie im Diſcant heißt $\bar{\bar{d}}$, nach $\bar{\bar{d}}$ folgt $\bar{\bar{e}}$, heißet alſo die Note über der oberſten Linie im Diſcant $\bar{\bar{e}}$. (wie $\bar{\bar{e}}$ auf dem 4ten Spatio des Diſcants ſtehet, haben wir ſchon §. 2. dieſes Capitels angemerket.)

§. 8. Hierdurch haben wir nun zu den vorigen 12 Noten, abermal 9. gelernet, ſind zuſammen 21 Töne oder Noten, die ich zur Repetition nochmals herſetzen will und die Noten darunter.



Nun wollen wir ſie durch einander werfen, und den Baß wie §. 4. gleich unter den Diſcant ſetzen, um ſolche eins uns andre zu nennen.

§. 9.



§. 9. Weil ein Anfänger nicht gleich Noten hat, ſo habe mit Fleiß etliche Exempel herſetzen wollen, welche dienlich ſind zum herſagen, üben und nennen der Noten, wer nun hierzu noch den Rath, welchen ich Cap. 4. §. 7. gegeben, ſich läßt geſagt ſeyn und die Exempel vor und rückwärts nennet und herſaget, ſo zweifele nicht, ein geringer Fleiß und ein aufmerkſames Leſen dieſes Unterrichts wird einem bald zur Erkenntniß der Noten bringen.

§. 10. Ueberhaupt ſiehet man aus dieſem allen, worauf man bey den Noten vornemlich acht zu geben hat; man muß nämlich recht zuſehen, auf was vor einer Linie oder auf welchem Spatio ſie ſtehet, denn dieſes machet den ganzen Unterſcheid ihrer Benennung aus: bey der kleinen Anzahl von 5 Linien nun, kann man ja gar bald ſehen, auf der wievielſten Linie oder auf welchem Spatio die Note ſtehet. Hierinnen nun beſtehet das meiſte der Notenwiſſenſchaft.

CAPUT VIII.

Von denen Noten die noch über und unter den Linien durch kleine aparte Linien oder Striche angezeiget werden, nebſt einem Uebungs-Exempel aller Baß- und Diſcant-Noten.

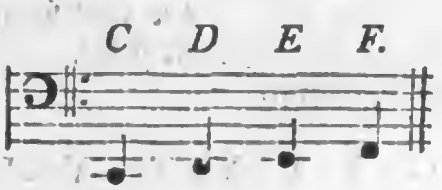
§. 1. Nun fänget aber auf unſerem Clavier der Baß mit groß *C* an und der Diſcant höret mit dreygeſtrichen *c* auf, deswegen fehlen uns

noch die unterſten und oberſten Claviere. Im Baß war groß *F* die tiefſte Note, die wir gelernet haben, daher fehlen uns im Baß noch 3 Töne in der großen Octave nämlich *C D E*, als deren Noten wir noch nicht angezeiget haben; und im Diſcant ſind wir nur erſt bis 𝄞 gekommen, deswegen fehlen uns da noch 5 Noten, nämlich *f g a h c.* zuſammen 8 Noten.

§. 2. Weil dieſe Töne ſowohl im Baß als Diſcant ſo häufig nicht vorkommen, ſo hat man ihrentwegen die Anzahl der Linien nicht vermehren wollen, ſondern, wenn ein ſolcher Ton vorkömmt, ſo wird noch beſonders eine ihm nöthige kleine oder kurtze Linie gezogen; als im Baß haben wir nur *F* gehabt, welches unter der unterſten Linie ſtehet. vid. Cap. 7. §. 6. und würde dieß *F* in einem Spatio zu ſtehen gekommen ſeyn, wenn wir zu *E* und *C* lange Linien würden gezogen haben.

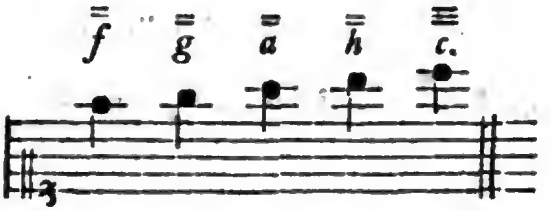
§. 3. Wenn ich alſo groß *E* in einer Note anzeigen will, ſo mache ich unter den 5 Baß-Linien eine kleine Linie und ſetze die Note darauf, ſo heißt dieſelbe Note *E*. *D* iſt noch um einen Ton tiefer als *E*, deswegen ſtehet es unter der kleinen gezogenen aparten Linie, und *C* iſt wieder einen Ton tiefer als *D*, deswegen muß ich unter den 5 Baß-Linien 2 kleine Linien ziehen und die Note auf der unterſten kleinen Linie ſetzen.

§. 4. Folglich ſteht *C* auf der unterſten von den 2 kleinen gezogenen Linien, *D* unter einer kleinen Linie, die unter den 5 Linien gezogen und *E* auf der einen kleinen Linie die unter den langen Linien gemacht als:



§. 5. So wie nun die Baß-Noten, die uns noch übrig waren, immer einen Grad oder Ton tiefer giengen; ſo gehen die noch nach 𝄞 fehlende Diſcant-Noten immer einen Grad höher, als 𝄞 ſtund im Diſcant über der oberſten Linie, 𝄞 muß deswegen auf einer kleinen Linie ſtehen, 𝄞 ſteht über dieſer kleinen Linie, 𝄞 hat zwey kleine Linien, 𝄞 ſteht über die 2 kleinen Linien und 𝄞 hat drey kleine Linien, gienge es nun noch höher,

her, ſo müßten immer mehrere kleine Linien gezogen werden, die Noten von $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{c}}$ ſehen alſo aus:

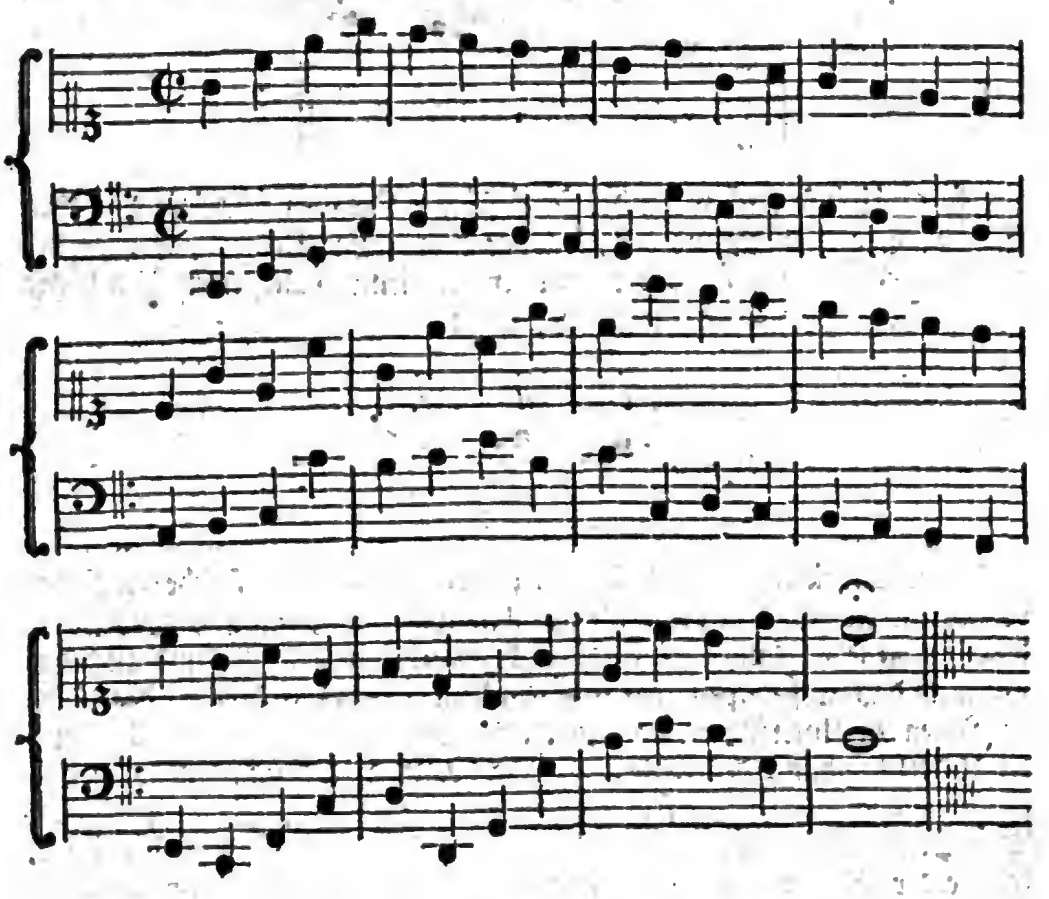


§. 6. Und ſo auch wenn der Baß ſeine 2 Octaven überſteiget, davon Cap. 6. §. 4. geſaget worden, da hat nun $\bar{c}$ eine kleine Linie über der oberſten Baß-Linie, $\bar{d}$ ſtehet dann über der kleinen Linie, einen Ton höher als $\bar{c}$, und $\bar{e}$ hat zwey kleine Linien, alſo:

Denn ſo weit will der Baß wohl zuweilen in der eingeſtrichenen Octave ſteigen, und wird um der Deutlichkeit willen alsdann alſo geſchrieben, damit man ſehen kann daß es die linke Hand machen ſoll, und auch damit man das große Spatium zwiſchen dem Diſcant und Baß bey Singe-Arien zu Unterſchreibung des Textes oder bey einem Choral-Buch zu Ueberſchreibung der Ziffern mag gebrauchen können, bey andern ſo genannten Hand-Sachen als Concerten, Sonaten, Suiten, Fugen, Präludien, Arien und Menuetten ꝛc. gilt es gleich, ob man die Töne, welche der Baß in der eingeſtrichenen Octave nimmt durch aparte kleine Linien oder auf den Diſcant-Linien vorſtellet und ſchreibet, geſchieht es nun auf den Diſcant-Linien, ſo muß der Strich der Note herunter gezogen werden, als woran man denn erkennet, daß die linke Hand ſolche Noten zu machen hat; ſonſten iſt es einerley ob der Strich einer Note herauf oder herunter gehet, hierinnen richtet man ſich nach der Folge der Noten.

§. 6. Weil wir nun weitläuftig gezeiget haben, ſowohl alle Baß- als Diſcant-Noten, ſo wollen wir zur Uebung im Herſagen der Noten, noch ein Exempel herſetzen, darinnen alle Baß- und Diſcant-Noten

ſollen vorkommen, kann einer Noten ſchreiben, ſo ſchreibe er die Exempel ab und ſetze die Buchſtaben zur Uebung drüber; denn Leuten die kein gut Gedächtniß haben, kann dieſes Schreiben ſehr förderlich ſeyn. Hier iſt das Exempel welches bloß zum Noten ſagen zu gebrauchen.



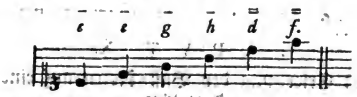
CAPVT IX.

Erlernung der Discant-Noten auf eine andere Art.

§. 1. Wer nun etwa die Discant-Noten erſtlich allein lernen wollte, der kann es thun, er muß aber auch hernach die Baß-Noten eben ſo fertig kennen lernen. Wir wollen alſo um einem Liebhaber die Erlernung der Noten leichte zu machen, uns nicht verdrießen laßen, die ganze

ganze Noten-Beschreibung nochmals vorzunehmen, aber also, daß wir die Discant-Noten erstlich allein und hernach die Baß-Noten anzeigen wollen.

§. 2. Die 5 Linien im Discant heißen nun, wenn wir nämlich von der untersten zur obersten gehen, c e g h d als:



oder die erste Linie heißt c, die zweyte heißt e, die dritte g, die vierte h und die fünfte d, was weiter die kleinen Linien, so im Discant noch über der obersten Linie gemacht werden, betrift, so heißt die erste kleine Linie f, (als welches man in Melodien der Lieder noch oft findet, deswegen habe es mit in dem Exempel der 5 Linien gesetzt) die zweyte kleine Linie c und die dritte e.

§. 3. Diese kleine Linien findet man nicht immer im Discant, so wie die 5 Linien, sondern nur alsdenn wenn solche hohe Töne sollen bemerket werden, bey Liedern trift man, wie schon gesagt, das f auf der ersten kleinen Linie noch wohl an, in Hällischen Melodien kömmt auch zuweilen c vor auf der 2ten kleinen Linie, das dreygestrichene e auf der 3ten kleinen Linie kömmt in Melodien der Lieder gar nicht vor.

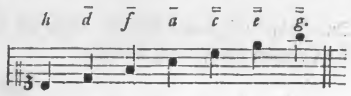
§. 4. Diese 5 Linien lerne man nun nicht eben nach der Reihe, sondern vielmehr außer der Ordnung, also: Die unterste Linie heißt g, die 5te oder oberste Linie heißt d, die mittelste heißt h, die 2te heißt f und die 4te heißt e, die 2te kleine Linie heißt c, und die erste kleine Linie heißt f. Dieß wären nun die 5 Hauptlinien und die 2 kleinen Nebenlinien.

§. 5. Nun wollen wir die Spatia oder Zwischenräume der Linien auch besehen; das unterste Spatium oder der Raum zwischen der ersten und zweyten Linie heißet a, das andere Spatium c, das dritte Spatium heißet e und das vierte Spatium heißt g.

§. 6. Wenn eine Note über der obersten Linie stehet, so heißet dieselbe g, die Note so über einer kleinen Linie stehet, heißet a. Stehet

unter

unter der untersten Linie im Discant eine Note, so heißet solche ungestrichen *h*. Wir wollen die Spatia nun auch mit Noten besetzen.



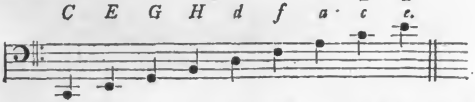
CAPVT X.

Von Erlernung der Baß-Noten auf eine andere Art.

§. 1. So wie wir jetzo gezeiget haben, wie einer die Discant-Noten allein zuerst lernen kann, so wollen wir nun eben diese Art auch bey der Erlernung der Baß-Noten behalten; weil ich hoffe, daß die weitläuftige Abhandlung von den Noten dienlich seyn wird, einem aufmerksamen Leser fast durch das bloße Lesen dieses Unterrichts die Erkenntniß der Noten zu verschaffen.

§. 2. Die 5 Baß-Linien heißen also, *G H d f a*, oder die unterste Linie im Baß heißet *G*, die zweyte Linie heißt *H*, die dritte *d*, die vierte *f* und die fünfte *a*.

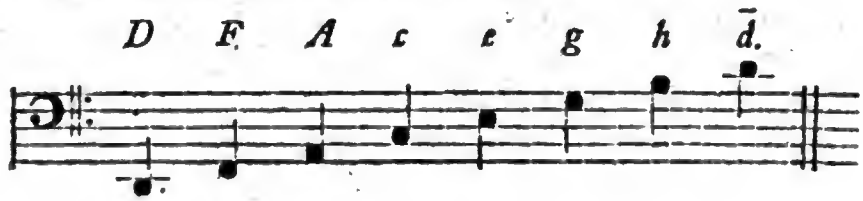
§. 3. Was weiter die kleinen Linien betrift, die im Baß so wohl über als unter den 5 Linien oft gemacht werden, so heißet die erste kleine Linie über die 5 Linien *c* und die zweyte kleine Linie heißet *e*. Die erste kleine Linie unter den 5 Linien heißt *E* und die zweyte heißet *C*, wie aus den Noten zu ersehen:



§. 4. Diese 5 Linien mit ihren beyden kleinen Linien so wohl unten als oben lerne man nun auch außer der Ordnung also: Die erste oder unterste Linie heißet *G*. die fünfte oder oberste heißt *a*. Die mittelste oder dritte heißt *d*, die zweyte heißt *H* und die vierte heißt *f*. Die erste kleine

kleine Linie über der oberſten von den 5 Linien heißt $\bar{c}$, die erſte kleine Linie unter der unterſten von den 5 Linien heißet *E*, die 2te kleine Linie über der oberſten von den 5 Linien heißt $\bar{\bar{c}}$, und die 2te kleine Linie unter der unterſten von den 5 Linien heißet *C*. Dieß wäre nun die Benennung aller 5 Linien, wie auch der 2 kleinen Linien ſo wohl über als unter den 5 langen Linien im Baß.

§. 5. Anjetzo beſehen und bemerken wir auch die Spatia im Baß. Das unterſte Spatium oder der Raum zwiſchen der erſten und zweyten Linie heißet *A*. Das zweyte Spatium heißet *c*. Das dritte *e* und das vierte Spatium heißet *g*. Wenn eine Note über der fünften Linie, ohne einen kleinen Strich durch den Kopf der Note zu haben, ſtehet, ſo heißet ſie *h*. Wenn auf dieſe Weiſe eine Note unter der unterſten Linie ſtehet, ſo heißet ſie *F*, eine Note die über der erſten kleinen Linie, die über die 5 Linien gemacht iſt, ſtehet, heißt $\bar{d}$, und ſo auch die Note, ſo unter der kleinen Linie, die unter den 5 Linien gemacht iſt, heißt *D*. Dieß wollen wir auch in Noten vorſtellen.



CAPUT XI.

Wie man die Baß- und Discant-Noten noch auf eine andere Art zugleich lernen kann.

§. 1. Du kannſt auch die Baß- und Discant-Noten dir auf folgende Weiſe zugleich bekannt machen. Die erſte Linie im Discant heißt $\bar{e}$, im Baß aber heißt die erſte oder unterſte Linie *G*. Die andere Linie im Discant heißt $\bar{g}$, im Baß aber *H*. Die dritte Linie im Discant heißt $\bar{\bar{b}}$ und im Baß heißt dieſe dritte Linie *d*, die vierte Linie im Discant heißt $\bar{h}$, im Baß aber *f*. Die 5te Linie heißt im Discant $\bar{\bar{d}}$, im Baß *a*.

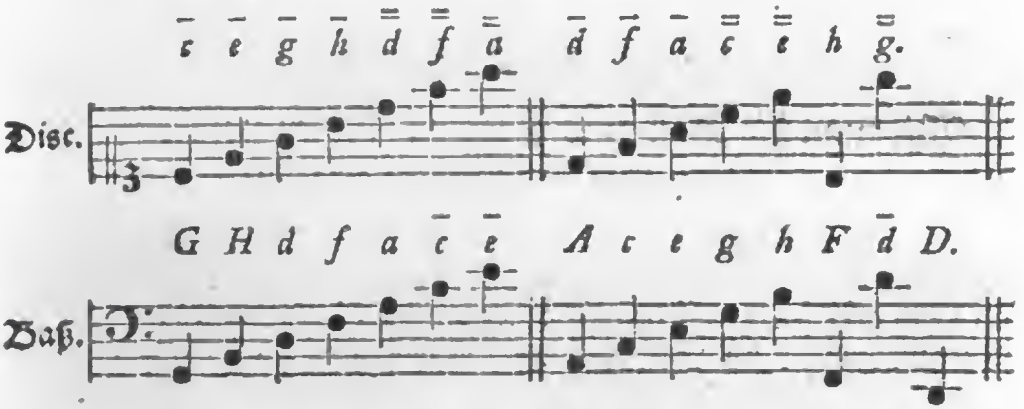
§. 2. Die erſte kleine Linie im Discant, die über die 5 langen Linien gemacht wird, heißt $\bar{\bar{f}}$, im Baß aber $\bar{c}$. Die zweyte kleine Linie heißt im Discant $\bar{\bar{a}}$ und im Baß $\bar{e}$. Unter der unterſten Linie des Discants findet man keine kleine Linie, (wolte man ſie aber machen, ſo hieße die

Note die darauf ſtünde *a*) im Baß aber macht man oft noch 2 kleine Linien unter den 5 langen Linien, und heißt die erſte oder wenn nur eine kleine Linie drunter ſtehet, *E* und die 2te kleine Linie heißet *C*.

§. 3. Eben ſo wollen wir nun auch kürtzlich die Spatia benennen und repetiren. Das erſte Spatium im Discant heißt $\bar{a}$, im Baß *A*. Das andere Spatium heißt im Discant $\bar{f}$, im Baß aber *c*. Das dritte Spatium heißt $\bar{a}$, im Baß *e*. Das vierte Spatium heißt im Discant $\bar{\bar{c}}$ und im Baß g.

§. 4. Die Note, welche im Discant über der fünften Linie ſtehet heißt $\bar{\bar{e}}$ und im Baß *h*. Die Note ſo im Discant unter der erſten oder unterſten Linie ſtehet heißt im Discant *h* (es iſt alſo einerley Noten, nämlich die im Baß über der oberſten Linie und die im Discant unter der unterſten Linie ſtehet, denn beydes iſt *h*, die Urſache ſuche aus dem 3ten Capitel dieſes Abſchnittes zu erkennen) im Baß aber heißet die Note die unter der unterſten Linie ſtehet *F*. Die Note ſo im Discant über der erſten kleinen Linie ſtehet, heißt im Discant $\bar{\bar{g}}$ und im Baß $\bar{d}$. Im Discant wird unter den 5 Linien keine kleine Linie gemacht, (wie §. 2. ſchon erwehnet worden) wohl aber im Baß und da heißet die Note unter der kleinen Linie *D*.

§. 5. Von allen dieſen ſiehe folgende Noten an:



§. 6. Wenn du das 9te, 10te und dieſes 11te Capitel lieſeſt, ſo beſinne dich jederzeit dabey, ob dir die Stelle einer jeden Note, davon du in dieſen Capiteln lieſeſt, nicht ſchon aus den vorigen Capiteln bekannt geworden; unterſuche und prüfe gleichſam dieſe obenbenannten 3 letzten Capitel nach dem 6ten, 7ten und 8ten Capitel dieſes Abſchnitts, und

ſiehe

ſiehe zu ob auch der Buchſtabe der Note hier und da etwan verdruckt oder verſchrieben iſt; ſo wirſt du hierdurch zu einer perfecten Erkänntniß der Noten kommen.

§. 7. Du kannſt nun auch die Exempel des vorigen Abſchnitts nach Noten ſpielen und die Augen von den darüber ſtehenden Buchſtaben abwenden, oder auch viel lieber mit einem Stück Pappier zudecken, alſo daß die Zahlen, welche die Finger anzeigen, nur bloß und offen bleiben.

CAPVT XII.

Wie die Semitonia durch Vorſetzung eines x oder b in Noten vorgeſtellet werden.

§. 1. Anjetzo hätten wir nun weitläuftig gewieſen, wie die 29 ganzen Töne des Claviers durch Noten bezeichnet oder angezeiget werden: wir haben aber noch nicht geſaget, wie man die halben Töne oder Semitonia (welches die 20 kurtze hervorragende Claviere ſind) in Noten vorſtellet, deswegen ſoll dieſes anjetzo geſchehen.

§. 2. Im erſten Abſchnitt Cap. 11. haben wir ſchon angezeiget, wie dieſe Semitonia eine doppelte Benennung haben und ſolche entweder von dem vorherliegendem Claviere oder ganzen Tone oder von dem folgenden Claviere bekommen; wenn ſie ihre Benennung von dem Clavier welches eben davor lieget bekommen, ſo geſchiehet ſolches wenn man zu dem davorliegenden ganzen Tone die Sylbe *is* ſetzet, als von *c* kömmt *cis*, von *d dis*, von *f fis*, von *g gis* und von *a ais*: Wenn ſie aber ihre Benennung von dem folgenden ganzen Ton bekommen, ſo ſetzet man gemeiniglich die Sylbe *es* zu dem ganzen Tone als von *d* kömmt *des*, von *e es*, von *g ges*, von *a as* (nicht *aes*) von *h* kömmt *b* (nicht *hes*). Dieſes alles haben wir, wie gemeldet, ſchon im 11ten Capitel des erſten Abſchnitts bemerket, und auch zugleich angezeiget, wie ein Anfänger ſich die erſte Benennung der 5 halben Töne zuerſt und vornehmlich zu merken hat, nämlich *cis dis fis gis b.* (denn *cis* und *des*, *dis* und *es*, *fis* und *ges*, *gis* und *as*, *b* und *ais* bedeuten einerley Semitonium).

§. 3. Allhier wird alles nun deutlicher werden, wenn wir anzeigen, wie ſolche doppelte Benennung derſelben in Noten vorgeſtellet wird. Da man ſich dann zweyerley Zeichen bedienet, welche man vor einer Note

setzet, wenn statt eines ganzen Tones der nächst ihm liegende halbe Ton oder ein Semitonium soll angeschlagen werden.

§. 4. Das erste Zeichen nun ist ein aus vier kleinen Strichen bestehendes Creutz und siehet so aus ×. Das andere Zeichen ist ein kleines lateinisches b.

§. 5. Wenn nun ein × oder b vor einer Note stehet, so zeiget solches an, daß man statt des ganzen Tones ein Semitonium gebrauchen soll.

§. 6. Von diesen beyden Zeichen × und b bemerke folgende Regel: 1) Das × erhöhet die Note vor der es stehet um einen halben Ton. 2) Das b erniedriget die Note vor der es stehet um einen halben Ton.

§. 7. Dieß × oder b kann nun vor alle 7 Töne *c d e f g a h* stehen, kann also ein jeder Ton um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden.

§. 8. Die Erhöhung um einen halben Ton geschiehet, wie schon gesagt, durchs ×, und wird aus *c* (wenn nämlich das × davor stehet) *cis*, aus *d* wird *dis*, aus *f fis*, aus *g gis*, aus *a ais* (oder *b*) und hier hat denn die erste Benennung der halben Töne statt.

§. 9. Die Erniedrigung um einen halben Ton, geschiehet durchs b, und dann wird aus *d des*, aus *e es*, aus *g ges*, aus *a as*, und aus *h*, *b*.

§. 10. Man hat die langen Claviere, deren man 29 hat, ganze Töne und die kurtzen Claviere halbe Töne oder Semitonia genennet, aber doch nicht mit allem Recht, der Gebrauch hat ihnen diesen Namen gegeben. Denn ein jeder ganzer Ton muß um einen halben Ton erhöhet werden können, ehe ich zu einem andern langen Claviere wieder komme, dieß kann aber bey *e* und *h* nicht angehen, weil zwischen *e* und *f*, wie auch zwischen *h* und *c* kein halber Ton oder kurtzes Clavier lieget, daher ist die Entfernung von *e* und *f*, item von *h* und *c*, nicht eine Entfernung um einen ganzen sondern nur um einen halben Ton; allein von *c* zu *d*, von *d* zu *e* ist die Entfernung eines ganzen Tones oder die sind, in Ansehung der Höhe, einen ganzen Ton von einander, weil die halben Töne *cis* und *dis* darzwischen liegen, und so auch von *f* zu *g*, von *g* zu *a*, und von *a* zu *h*, als welche alle einen ganzen Ton von einander liegen, weil die halben Töne *fis*, *gis*, *b* darzwischen liegen, als welche halbe Töne alle um einen halben Ton höher klingen als die Claviere oder Töne welche vor solche sogenannte Semitonia liegen.

§. 11.

Digitized by Google

§. 11. Weil nun zwiſchen *e* und *f*, imgleichen zwiſchen *h* und *c* kein halber Ton lieget, ſo wird *e* und *h* ſelten durch ein x erhöhet, und *f* und *c* ſelten durch ein b erniedriget; geſchähe aber ſolches (wie es in ſchweren Stücken wohl geſchiehet) ſo heißt *e* wenn es durch ein x erhöhet wird *eis* (welches *f* iſt) und *h* wenn es durch ein x erhöhet, heißt *his* (welches *c* iſt). Und ſo auch wenn *f* ein b vor ſich hat und alſo um einen halben Ton ſoll erniedriget werden, ſo heißet es *fes* (welches *e* iſt) und wenn vor *c* ein b ſtehet, ſo heißet es *ces* (welches *h* iſt). Man wird viel öfterer ein x vor *e* und *h* finden als ein b vor *f* und *c*, als welches mancher Spieler wohl nie geſehen.

§. 12. Haben alſo gemeiniglich die 5 ganzen Töne, welche einen ganzen Ton von einander liegen ein x nämlich folgende *c d f g* und zuweilen *a*. Wenn nun vor *c* ein x ſtehet, ſo wird es *cis*, vor *d* ein x wird *dis*, vor *f* ein x iſt *fis*, vor *g gis* und vor *a ais*, und alsdann ſind dieſe Töne um einen halben Ton erhöhet.

§. 13. Hinwiederum haben folgende 5 Töne, (welche, wenn man herunter gehet, einen ganzen Ton von einander liegen) ein b und können alſo *h a g e d* durch ein b erniedriget werden. Wenn nun vor *h* ein b ſtehet, ſo wird es *b* (nicht *hes*) vor *a* ein b wird *as*, vor *g* ein b wird *ges* (welches *fis* iſt) vor *e* ein b wird *es* (welches *dis* iſt) vor *d* ein b wird *des* (welches *cis* iſt).

§. 14. Es iſt aber dieſe zweyte Benennung der Semitonien, wenn ſolche durch ein b entſtehen, etwas, welches noch nicht lange Mode geweſen, denn vor dieſem hießen die 5 Semitonia nicht anders als *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *b*, es mochte nun dieſes Semitonium durch Vorſetzung von einem x oder b entſtehen; nach dieſem und zwar in den jetzigen Zeiten giebt man dem halben Tone eine ſolche Benennung, daraus man zugleich hören kann, ob der halbe Ton durch ein x oder durch ein b entſtanden, oder ob ein ganzer Ton um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget worden, als welches auch nützlich iſt, ein Anfänger aber kann ſich dieſes nur zur Nachricht merken.

§. 15. Die gebräuchlichſten Semitonia, in ſo weit ſie bey den gewöhnlichen Lieder-Melodien vorkommen, ſind folgende: vor *c* ein x iſt *cis*, vor *d* ein x iſt *dis*, vor *e* ein b iſt auch *dis* (oder *es* nach der neuen Art zu reden) vor *f* ein x iſt *fis*, vor *g* ein x iſt *gis*, vor *a* ein x iſt *b* (oder *ais*) vor *a* ein b iſt *as* (oder *gis* welches eines iſt) vor *h* ein b iſt *b*.

Mehr darf einer im Anfange nicht davon wiſſen; *c*, *d*, *f*, *g*, *a* haben alſo ein ✕ und *e*, *a*, *h* ein b vor ſich.

§. 16. Man kann nicht fehlen auf ſeinem Claviere den rechten Ton zu treffen, wenn man ſich nur merket, daß das ✕ die Note davor es ſtehet um einen halben Ton erhöhet, ſo wie im Gegentheil das b ſolche um einen halben Ton erniedriget.

CAPVT XIII.

Was die Creutze oder Been welche zu Anfangs einer Melodie ſtehen bedeuten, item vom b quadrat.

§. 1. In einigen Melodien oder Clavierſtücken müſſen ein, zwey oder auch wohl drey halbe Töne durchs ganze Lied, ſtatt ihrer ganzen Töne gemacht werden. Z. E. in einigen ja in vielen wo nicht den meiſten Liedern muß ſtatt *f* immer *fis* geſpielet werden, in einigen muß nicht allein ſtatt *f* immer *fis* geſpielet werden, ſondern man muß auch dazu ſtatt *c* immer *cis* ſpielen, ja in etlichen wenigen muß bey Spielung von *fis* und *cis*, auch noch ſtatt *g* immer *gis* geſpielet werden, ſo wie denn auch, ſonderlich in Hälliſchen Melodien, noch wohl das vierte Spatium dazu kömmt, nämlich da ich neben *fis*, *cis* und *gis* auch ſtatt *d* immer *dis* ſpielen muß.

§. 2. Wenn nun eine Melodie oder Stück alſo beſchaffen, daß ich durchs ganze Stück ein, zwey, drey oder vier halbe Töne ſtatt ihrer ganzen Töne ſpielen ſoll, ſo werden dieſe zugebrauchende halbe Töne, gleich im Anfange des Liedes gleich nach Schreibung des Schlüſſels ehe noch eine Note geſchrieben wird, durch Creutze oder Been angezeiget, um damit man nicht immer in der Melodie ſelber nöthig habe das ✕ oder b vor die Note ſelbſt zu ſetzen. Z. E. Soll in einem Liede ſtatt *f* immer *fis* geſpielet werden, ſo könnte ich zwar das ✕ vor der Note *f* ſetzen, ſo oft nämlich ſolche in der Melodie vorkäme, allein es iſt doch viel commoder, wenn ich ein vor allemal anzeige, wie man ſtatt *f* in der Melodie jederzeit *fis* ſpielen ſoll, deswegen bezeichnet man die Stelle welche *f* auf den 5 Linien einnimmt mit einem ✕ und zwar zu Anfangs, als im Discant ſtehet *f* im 2ten Spatio deswegen nimmt das ✕ das 2te Spatium ein und wird drauf geſetzt; im Baß iſt die 4te Linie ein *f* wie auch unter der unterſten Linie, deswegen ſtehet das ✕ im Baß auf der 4ten Linie

und

und zur Repetition auch wohl ein × unter der unterſten Linie.. Dieß Creutz auf *f* zeiget alſo an, daß ich ſtatt *f* immer *fis* ſpielen ſoll.

§. 3. Deswegen einer, wenn er nun ſo weit gekommen, daß er ein Lied langſam nach Noten zu ſpielen anfangen darf, wenn es auch nur mit einer Hand, nämlich mit der rechten Hand wäre, erſtlich recht zuſehen muß, ob auch ein × oder b, ein, zwey oder mehrere derſelben, im Anfange der Linien gezeichnet ſtehet, denn darnach muß er ſich im Spielen richten, oder er ſpielet unrecht. Z. E. Findet er daß im Diſcant ein Creutz vorgezeichnet ſtehet, ſo muß ſolches im 2ten Spatio *f* ſtehen, und dieß machet, daß er im ganzen Liede *fis* ſtatt *f* ſpielen muß. Sind 2 Creutze vorgezeichnet, ſo ſtehet ſolches auf *f* und *c*. (es werden alsdenn oft 3 Creutze geſchrieben, die doch nur dieſe beyde Creutze vor *f* und *c* bedeuten, denn das × iſt im Diſcant vor *c* zweymal geſetzt nämlich auf ein- und zweygeſtrichen *c*, ſo wie im Baß das *f* zweymal, nämlich in der großen und ungeſtrichenen Octave mit ein × bezeichnet iſt). Wo nun *f* und *c* vorne an ein × haben, ſo muß man ſtatt *f* immer *fis* und ſtatt *c* immer *cis* ſpielen. Sind drey Creutze vorgezeichnet, ſo iſt zu *f* und *c* noch ein × vor *g* gekommen (hier werden im Diſcant wohl vier Creutze geſchrieben, da nämlich das × wieder vor die beyden Cen ſtehet, im Baß ſind wohl fünf Creutze gemacht weil das × vor *f* und *g* in der großen und ungeſtrichenen Octave ſtehet) hier muß ich nun weder *f* noch *c* oder *g* ſondern ſtatt dieſer ganzen Töne die Semitonia *fis*, *cis* und *gis* ſpielen. Kommen vier Creutze vor, ſo iſt zu obenbemeldten *f c* und *g* auch noch ein × vor *d* gekommen, (in der Vorzeichnung findet man alsdenn wohl 6 Creutze, weil im Diſcant *c* und *d*, und im Baß *f* und *g* doppelt bezeichnet iſt, welches aber nicht abſolut nöthig iſt; denn wenn ein Ton auch nur in einer Octave ſein × im Anfange vorgezeichnet hat, ſo gilt es dieſen Ton in allen 4 Octaven, daß deswegen eben die Töne die im Diſcant ein × oder b vor ſich haben, ſolches × oder b auch im Baß haben müſſen, hat man alſo nur nach den Creutzen oder Been die im Diſcant ſtehen zuſehen, denn eben dieſelben gelten auch im Baß). Wo nun oben bemeldte 4 Creutze ſtehen, da muß man ſtatt *f c g* und *d* immer *fis cis gis* und *dis* ſpielen.

§. 4. Von dem Zeichen der Erniedrigung oder vom b gilt eben das, was im vorigen §. 3. ſo weitläuftig vom × geſaget worden, nur mit dem Unterſchied daß ein b um einen halben Ton erniedriget, da ein × um ſo viel erhöhet hat.

§. 5.

§. 5. Soll nun ſtatt *h* durchs ganze Lied *b* geſpielet werden, ſo ſtehet dieſes b vorne an im Diſcant auf der 4ten Linie und im Baß doppelt nämlich auf der 2ten Linie und über der oberſten Linie, alsdenn muß man im Diſcant und Baß nicht *h* ſondern *b* ſpielen. Kommen 2 Been vor, ſo kömmt zu dem b vor *h* noch ein b vor *e*, da man denn immer ſtatt *h* und *e*, *b* und *dis* ſpielen muß. Das dritte b nämlich vor *a* welches *as* (oder *gis*) iſt findet man in wenig Liedern vorgezeichnet, außer in verſchiedenen Hälliſchen Melodien.

§. 6. Hierbey muß ſich ein Anfänger nicht gar zu große Schwierigkeiten machen, und es ſich ſchwer vorſtellen wo etwa 2 bis 3 Creutze oder Been in einem Liede vorkommen. Es iſt ja leicht zu behalten daß ich ſtatt *f*, *fis* und ſtatt *c*, *cis* nehmen ſoll, oder ſtatt *h*, *b* und ſtatt *e*, *dis*. Zudem kommen in Liedern ſelten mehr als dieſe beyde Creutze nämlich vor *f* und *c*, und die beyden Been nämlich vor *h* und *e* vor. Man muß ſich die Vorzeichnung der Creutze und Been eines Liedes nur veſt ins Gedächtniß faſſen, ſo iſt es eben ſo ſchwer nicht.

§. 7. Es kömmt auch wohl im Liede ſelbſt ein ✕ oder b vor, welches im Anfange der Linien nicht vorgezeichnet iſt, weil ſolches ✕ oder b nicht allgemein ſondern nur vor dem Tone gilt, davor es ſtehet und zwar ſo lange als dieſe Note 2 oder 3 mal nacheinander ſich hören laßen ſoll, denn wenn zum Exempel *f* dreymal oder auch nur zweymal in einem Liede vorkömmt, ohne daß eine andere Note darzwiſchen kömmt, ſo ſetzet man nur vor dem erſten *f* (wenn es nämlich *fis* werden ſoll) ein ✕, ſo gilt dieß ✕ allen folgenden Effen und machet es zu Fiſſen, ſo lange bis eine oder mehrere andere Noten darzwiſchen kommen, und wenn dieß *f* oder ein anderer Ton auch 4 bis 8 mal nacheinander folgete. Eben ſolche Beſchaffenheit hat es auch mit den Been.

§. 8. Soll aber ein ✕ oder b, das entweder im Anfange der Linien oder aber in dem Liede ſelbſt vor einer Note geſtanden, aufgehoben werden und nicht mehr gelten, ſo hat man ein ander Zeichen welches man ein Bequadrat oder Hackquadrat nennet und ſo ausſiehet ♮, welches man in dieſem Fall vor einer Note ſetzet.

§. 9. Dieſes ♮ Bequadrat nimmt alſo das ✕ oder b vor der Note weg, und ſetzet den Ton oder die Note in ſeine natürliche Stelle, eben als wenn weder ✕ noch b davor geſtanden. Z. E. Stehet im Anfang des Syſtematis oder der 5 Linien auf *f* ein ✕, ſo mußt du immer *fis* ſtatt *f* ſpielen, ſtehet aber mitten im Liede, es ſey nun im Diſcant oder

Digitized by Google

oder im Baß, vor *f* (welches *fis* geworden) ein Bequadrat ♮, ſo iſt dieſes × in Anſehung der Note davor das ♮ ſtehet, aber nicht in Anſehung aller Effen, aufgehoben und du mußt ſtatt *fis* vor dasmal *f* ſpielen. Kurtz das ♮ wirft das × oder b, welches vor einer Note geſtanden, weg, doch nur in Abſicht der einzigen Note davor es ſtehet, wie ich ſchon geſaget, wenn ſonſten das × oder b, welches das ♮ aufhebt, vorne im Syſtemate vorgezeichnet ſtehet.

§. 10. Weiter wenn im Anfange des Liedes auf den 5 Linien auf der vierten Linie im Discant ein b ſtehet, ſo mußt du in dieſem ganzen Liede ſtatt *h* immer *b* ſpielen, es ſey denn daß ein ♮ dieſes *b* wieder zu einem *h* machet.

§. 11. Das Bequadrat ♮ erhöhet und erniedriget alſo die Note vor welcher es ſtehet um einen halben Ton: es erhöhet nämlich einen halben Ton, wenn es ein b aufhebet oder wegnimmt, denn durch dieſes b iſt der Ton um einen halben Ton erniedriget worden, weil nun das ♮ ſolches Erniedrigungszeichen das b aufhebet, ſo hat es einen halben Ton erhöhet. Wenn dieß ♮ aber ein × aufhebet, ſo erniedriget es eben dadurch den Ton um einen halben Ton, denn durch dieſes × iſt der Ton um einen halben Ton erhöhet worden, weil nun das ♮ ein ſolches Erhöhungszeichen das × wegnimmt, ſo erniedriget es eben dadurch einen halben Ton.

§. 12. Wir ſehen hieraus, daß das Bequadrat ♮ nur vor einer Note ſtehen kann, wo entweder kurtz vorher oder auch im Anfange des Syſtematis ein × oder b vorgeſtanden; denn weil es nur ein Aufhebungs- oder Wegnehmungszeichen iſt, ſo muß ſich vorhero ein × oder b befunden haben, welches hat können weggenommen werden.

§. 13. Das ×, b und ♮ werden auch alſo genannt. Ein × heißt b cancellatum (oder ein gegittertes b). Ein b heißt b rotundum (das runde b). Das ♮ heißt be quadratum (das viereckigte b). Mit einem Worte heißen dieſe Zeichen: Verſetzungszeichen, weil ſie die Noten verſetzen, nämlich aus einen ganzen in einem halben Ton, wie das × und b thun, oder aus einem halben in einem ganzen Ton, wie das ♮ be quadratum thut.

§. 14. Die Wirkung dieſer 3 Zeichen noch einmal zu wiederholen, ſo erhöhet das × eine Note um einen halben Ton, ein b erniedriget einen halben Ton, und das ♮ hebt das × oder b von der Note weg, und ſetzet ſie wieder in ihre Stelle die ſie hatte, wenn kein × oder b davor ſtünde.

CAPVT XIV,

Abbildung eines Claviers nebſt den Noten eines jeden Claviers.

§. 1. Dieſes iſt nun das nothwendigſte, was einer wiſſen muß, wenn er die Melodie eines Liedes will ſpielen lernen: Was die Menſur oder Zeitmaaße der Noten betrift, davon wollen wir handeln im IIIten Abſchnitt.

§. 2. Es hat alſo ein Anfänger allhier nun gelernet, wie ſeine Claviere heißen, imgleichen wie die Noten ausſehen, dadurch die Claviere bezeichnet werden, wir wollen um mehrerer Deutlichkeit willen die Taſtatur oder das Griffbret des Claviers abzeichnen und die Note, die ſolches Clavier anweiſet gleich unter das Clavier oder ganzen Töne ſchreiben, die Noten aber welche die Semitonia nach der gewöhnlichſten Art vorſtellen über dieß abgezeichnete Clavier ſetzen.

§. 3. Hier iſt nun die Abbildung der Taſtatur oder des Griffbretes des Claviers, worauf man ſehen kann, welch ein Ton oder Clavier dieſe oder jene Note erfodert, oder welch ein Clavier man anſchlagen muß, wenn dieſe oder jene Note vorgeſchrieben ſtehet, wie ſolche Beziehung der Noten auf die Claviere durch die Puncte angewieſen wird. Du findeſt hier auch die Semitonia, wie *Gis* und *As*, item *Dis* durch ein x oder b bezeichnet auf deinem Clavier einerley Clavis oder Ton iſt. Die Puncte leiten dich alſo zu das Clavier, das die Note bezeichnet; Du ſieheſt hier ferner die doppelte Eintheilung des Claviers in Baß und Diſcant und in den 4 Octaven. Wie ein jedes Clavier heißet, findeſt du mit Buchſtaben drauf geſchrieben, die Semitonia habe nur allein nach der gebräuchlichſten Art benennet. Die Baß- und Diſcant-Noten kannſt du hieraus lernen und repetiren; du ſieheſt wie einem jeden ganzen Ton eine Note, die weder Creutz oder b vor ſich hat, gehöret, da hingegen alle Noten, die ein Semitonium andeuten ein x oder b vor ſich haben müſſen. Du ſieheſt weiter wie die Semitonia allhier mehr durch Creutze als Been vorgeſtellet ſind, alles wie wir ſolches im vorhergehenden angezeiget haben. Du kannſt alſo bey Betrachtung dieſer Abbildung eine Repetition anſtellen, von allem was bishero in beyden Abſchnitten geſagt worden.

CAPVT

elche man

ig seyn, von
euten.
iscant- und
zogen vor-
le des 17ten
gleich müs-
nterste mit
leichterung,
mode fällt,

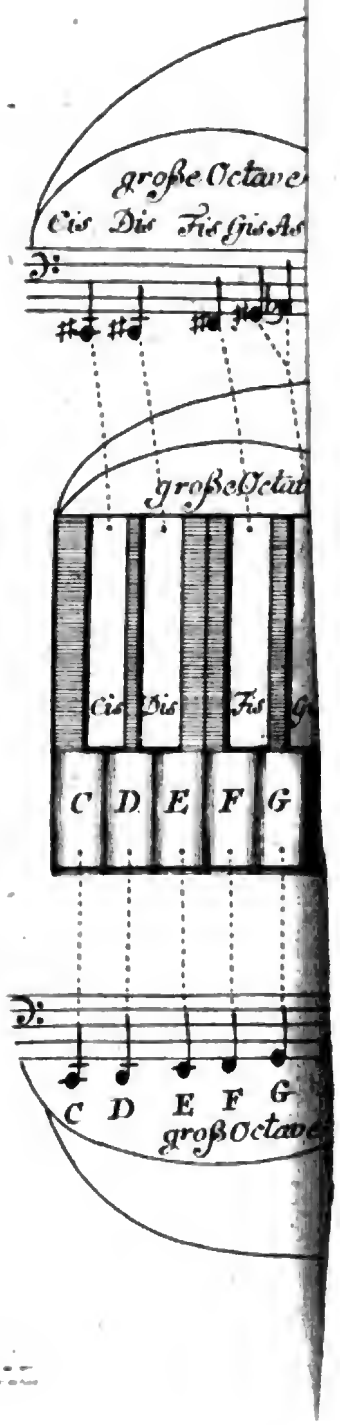
en Schlüs-
wir davon
ein Capitel

en in einem
den sie hier

er nach de-
ses Zeichen
h die Lieder
entlich und
müssen, ehe
t abtheilet.
et-Strich

deutet, daß
es zu Ende

hret, das-
: noch ein-
heit gehan-



CAPVT

Ab

§. 1.
wenn er
ſur oder
IIIten Al

§. 2.
viere heiß
bezeichnet
ſtatur ode
ches Clav
ben, die
vorſtellen

§. 3.
des Clavi
oder jene
wenn dieſ
der Note
findeſt hie
oder b bez
Puncte le
ſieheſt hie
Diſcant
du mit
nach der g
kannſt du
Ton eine
gegen alle
haben mu
Creutze al
henden an
bildung ei
ſchnitten

Digitized by Google

CAPVT XV.

Von denen andern Zeichen und deren Deutung, welche man noch bey den Liedern findet.

§. 1. Ehe wir einige Melodien zu Exempeln herſetzen, will nöthig ſeyn, von einigen vorkommenden Zeichen etwas zu ſagen und was ſie bedeuten.

§. 2. Zuerſt und ganz im Anfange ſieheſt du, wie die Discant- und Baß-Linien durch einen Klammer (⌒) zuſammen gezogen worden: vide die Exempel des 7. und 8ten Cap. und die Chorale des 17ten Cap. Dieß zeiget an, daß die Noten dieſer beyden Zeilen zugleich müſſen geſpielet werden, die oberſte Zeile mit der rechten und die unterſte mit der linken Hand, es dienet dieſer Klammer den Augen zur Erleichterung, da bey einem ganzen Bogen Noten es dem Geſicht ſehr commode fällt, wenn die Linien paarweiſe zuſammen gekoppelt ſind.

§. 3. Darnach kömmt gleich das Zeichen, welches man den Schlüſſel nennet, nämlich der Discant- und Baß-Schlüſſel, wie wir davon ſchon gehandelt haben und am Ende dieſes Abſchnitts noch ein Capitel ſetzen wollen, von allen muſicaliſchen Schlüſſeln.

§. 4. Wenn nun ein x oder b, oder auch 2 oder 3 derſelben in einem Liede beſtändig vor einem gewiſſen Tone gelten ſollen, ſo werden ſie hier gleich nach dem Schlüſſel geſetzt.

§. 5. Nun findeſt du bey den meiſten Liedern vorne an oder nach denen Verſetzungszeichen folgendes Zeichen C oder ¢. Dieſes Zeichen zeiget den Tact an (davon im 3ten Abſchnitt) denn obgleich die Lieder nicht nach dem Tact geſungen werden, ſo werden ſie doch ordentlich und tactmäßig geſchrieben. C bedeutet, daß 4 Viertel ſtehen müſſen, ehe der gerade Strich folget, als welcher Strich nur den Tact abtheilet. ¢ bedeutet, daß nur 3 Viertel ſtehen ſollen, wo der Tact-Strich kommen ſoll.

§. 6. Ein Punct mit einem Bogen über einer Note, bedeutet, daß man da etwas einhalten ſoll, weil allhier die Reihe eines Liedes zu Ende iſt, es ſiehet ſo aus. 𝄐

§. 7. Das Wiederholungszeichen ſiehet ſo aus :‖: und lehret, dasjenige was vor dieſem Zeichen geſtanden zu wiederholen oder noch einmal zu ſpielen. Von den andern Zeichen wird bey Gelegenheit gehandelt werden.

CAPUT XVI.

Anweiſung wie man ein Lied langſam nach Noten ſpielen ſoll.

§. 1. Anjetzo wollen wir einige Lieder herſetzen mit Baß und Diſcant, da alſo beyde Hände zugleich müſſen gebraucht werden, ſie ſind mit Fleiß ſo geſetzet, daß faſt alles ſchon in dieſem Abſchnitte gelehret worden, was darinnen vorkömmt, das übrige wird in denen Anmerkungen bey einem jeden Liede angemerket werden. Ich will zum voraus etwas von der Fingerſetzung dabey erinnern, ob gleich die Finger mit Zahlen darüber ſtehen und im IVten Abſchnitt weitläuftig davon wird gehandelt werden.

§. 2. Nimm einen Satz des Liedes nach dem andern vor; jeder Satz aber iſt aus, wenn das Ruhezeichen über der Note ſtehet, nämlich alſo 𝄐 und repetire ihn etliche mal, damit dir die Fingerſetzung im Baß und Diſcant in einem jeden Satze möge bekannt werden.

§. 3. Es iſt ſehr viel daran gelegen, daß du die Noten und Claviere vollkommen inne habeſt, ſo wie ich dir eben deswegen eine ſo deutliche und weitläuftige Anleitung von beyden Stücken gegeben habe. Du wirſt ohne Zweifel wohl ſo viel ſchon daraus gelernet haben, daß du eine jede Note und Clavier nennen und kennen wirſt, wenn man dir nur einen Augenblick Zeit zum Nachdenken läſſet; dieſes Nachdenken nun iſt zwar im Anfang nöthig und gut, allein wenn ich nach Noten ſpiele, ſo habe ich nicht den geringſten Augenblick Zeit zum Nachdenken übrig, ſondern ich ſehe und kenne die Note in einem Augenblick oder Anblick ſo geſchwinde, daß auch an kein Nennen der Noten mehr gedacht wird (wie man im Anfange bey Erlernung der Noten ſolches nöthig hatte). Es gehet mit der Erlernung der Noten eben wie mit der Erlernung der Buchſtaben, des Buchſtabirens und des Leſens, da man die Buchſtaben erſt muß kennen lernen, hernach geſchwinde herſagen und zuletzt im Leſen ſie gebrauchen ohne ſie zu nennen.

§. 4. Die Erlernung der Buchſtaben der Noten muß nun geſchehen ſeyn, es muß nun an ein muſicaliſches Buchſtabiren gehen; um nun einen habitum oder Fertigkeit in der Erkänntniß der Noten und Claviere zu erlangen, ſo nenne erſtlich die Noten eines jeden Liedes, das du ſpielen wilſt, ſage erſtlich laut die Diſcant-Note und darauf gleich die darunter ſtehende Baß-Note, als zum Exempel bey der Melodie des erſten Liedes:

Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. ſprich $\bar{e}$ (im Diſcant) und dazu *A* (im Baß) $\bar{a}$ und *c*, $\bar{h}$ und *H*, $\bar{\bar{c}}$ und *A*, $\bar{h}$ und *H*, $\bar{a}$ und *c*, $\bar{h}$ und *d*, *gis* und *e*, $\bar{e}$ und *E*. Dieß iſt der erſte Satz.

§. 5. Wenn du etliche mal die Noten geſagt, ſo kannſt du erſtlich mit der rechten Hand den Diſcant allein ſpielen, und dann auch den Baß allein, darauf mit beyden Händen zuſammen, erſtlich langſam und endlich ſo wie man ſinget.

§. 6. Das Spielen mit der rechten Hand alleine, mag ganz im Anfang einmal geſchehen, denn ich rathe es nicht, lange und oft mit einer Hand anjetzo alleine zu ſpielen, zudem da dieſes in den Exempeln des erſten Abſchnitts ſchon geſchehen; es will einem hernach um ſo viel beſchwerlicher werden mit beyden Händen zu ſpielen, je leichter man mit einer Hand damit fertig werden kann. Gewöhne dich alſo viel lieber bey dieſen Liedern mit beyden Händen bald Anfangs zu ſpielen.

§. 7. Wenn du nun mit beyden Händen zugleich ſpieleſt, ſo gewöhne dich an, am erſten deine Diſcant-Note zu ſehen, wie auch den Finger der drüber ſtehet, alsdann ſuche den Ton auf dem Claviere und halte den Finger drüber, ſchlage ihn aber nicht eher an, als bis du die Baß-Note, die unter deiner Diſcant-Note ſtehet auch geſehen, den Finger bemerket, ſie auf deinem Clavier geſuchet, und dann ſchlage mit beyden Händen Diſcant und Baß und ſo einen Ton nach dem andern zugleich an. Erſtlich muß dein Spielen mehr dem Buchſtabiren als dem Leſen ähnlich ſeyn, darum laß alles im Anfange erſt langſam, aber accurat und recht zugehen, ſo daß du weder das unrechte Clavier anſchlägeſt, noch den unrechten Finger nimmſt. Laß dir hierbey keine Mühe verdrießen, denn wer gut buchſtabieren kann, lernet mit der Zeit auch gut leſen; der habitus oder eine durch Gewohnheit erlangte Fertigkeit will in und bey allen Dingen Zeit haben, und kömmt erſt nach vielem Ueben.

§. 8. Ich habe eben geſagt, man ſollte ſich gewöhnen erſt die Diſcant-Note und hernach die Baß-Note zu ſehen, dieß muß einer wohl in Acht nehmen, und nicht bald die Diſcant-Note und bald die Baß-Note zuerſt ſehen und auf ſeinem Claviere die Note ſuchen, ſondern immer einerley verfahren, nämlich man muß die Diſcant-Note immer erſt und hernach die Baß-Note ſehen und auf ſeinem Claviere ſuchen, da-

Digitized by Google

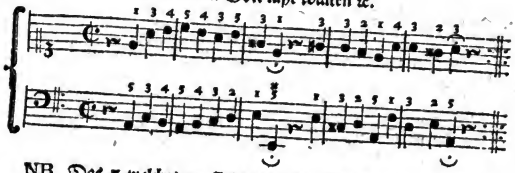
durch wird man denn unvermerkt gewohnt die Baß-Note gleich zu der Discant-Note zu ſehen, oder die Note im Discant und Baß zugleich und nicht zertheilt (wie im Anfange nöthig iſt) zu ſehen.

CAPUT XVII.

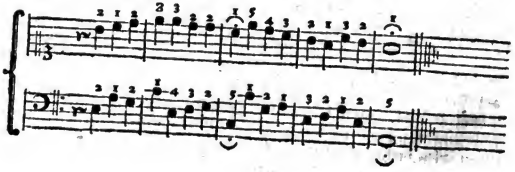
6. Chorale mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen.

§. 1. Nun wollen wir einige Chorale ſetzen, man ſchlage aber erſtlich zurück und leſe was im erſten Abſchnitt Cap. 4. und Cap. 16. von der Art zu ſpielen allda iſt geſagt worden.

N. 1. Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.



NB. Das × welches am Ende des erſten Satzes über groß *E* ſtehet, zeiget an daß im Schluß-Accord die Tertia major ſoll gemacht werden, vorjetzo kehrt man ſich noch nicht daran, bis man aus dem IVten Abſchnitt erſt einen Accord hat lernen machen.



Anmer-

Anmerkungen zu N. 1.

1) Dieß Lied beſtehet aus 4 Sätzen, weil das Ruhezeichen 𝄐 vier mal darinnen vorkömmt, eigentlich aber hat es 6 Sätze, weil die beyden erſten Sätze zweymal müſſen geſpielet werden, indem das Wiederholungszeichen am Ende des zweyten Satzes ſtehet.

2) Dieß Lied hat in der Vorzeichnung weder ein 𝄪 noch b, deswegen darf man die Noten nur ſpielen ſo wie ſie natürlich ſind. Bald am Ende des erſten Satzes, wie auch im zweyten Satze ſtehet vor *g* ein 𝄪, deswegen muß man dießmal nicht *g* ſondern *gis* ſpielen. Im Anfange des zweyten Satzes aber ſtehet vor *g*, wovor eben vorher ein 𝄪 geſtanden, ein ♮, deswegen iſt dieſe Note wieder *g*, man würde aber *gis* ſpielen, wenn das ♮ nicht davor ſtünde, denn das hebet das 𝄪 wieder auf.

3) Das Zeichen 𝄐 welches im Anfange des erſten, zweyten und dritten Satzes, wie auch am Ende des zweyten Satzes ſtehet, zeiget einen kleinen Stilleſtand oder ein kleines pauſiren und Aufhören im Spielen an, davon wir noch nicht gehandelt haben, aber im IIIten Abſatz Cap. 12. etwas davon ſagen wollen.

4) Die letzte Note im Liede ſiehet wie eine Null aus, ſie muß eben ſo wohl wie die andern Noten geſpielet werden, ſie bedeutet einen ganzen Tact, ſo wie die andern Noten Viertel genennet werden, davon der folgende Abſchnitt ein mehreres lehren wird.

5) Was die Fingerſetzung in dieſem Liede betrift, ſo ſiehet man hier, wie man darinnen beſtändig auf die Folge der Noten ſiehet. Der Daum hat gemeiniglich die unterſte oder tiefſte Note eines Satzes, ſo wie der kleine Finger die höchſte Note eines Satzes hat. Im Baß aber iſt dieſes umgekehrt, denn da hat der Daumen gemeiniglich die höchſte Note und der kleine Finger die tiefſte Note eines Satzes, ſiehe vom Daumen im Diſcant die erſte Note 𝅗𝅥 welches auch zugleich die letzte und tiefſte Note des erſten Satzes iſt, ſo wie auch im andern Satze das 𝅗𝅥 die tiefſte Note iſt und deswegen den Daumen hat. Im letzten Satze iſt 𝅝 die tiefſte und auch die letzte Note und hat den Daumen. Vom Daumen im Baß, da muß der Daumen die höchſte Note haben, wie

ſchon

ſchon geſagt: Im erſten Satze des Baſſes iſt *e* die höchſte Note und hat den Daumen. Im zweyten Satze iſt *f* die höchſte Note und hat den Daumen, im dritten Satze hat *c* als die höchſte Note den Daumen, und im letzten Satze iſt *a* die Note die den Daumen haben muß.

6) Der kleine Finger hat im Diſcant die höchſte Note eines Satzes, als im erſten Satz iſt *c* die höchſte Note und hat den kleinen Finger, im vierten Satz iſt *c* die höchſte Note und hat den kleinen Finger. Im Baß hat der kleine Finger gemeiniglich den tiefſten Ton eines Satzes, als im erſten Satz war erſt *A* und dann *E* der tiefſte Ton und haben den kleinen Finger, im zweyten Satz hat *A* wieder den kleinen Finger; im dritten Satz iſt *c* der tiefſte Ton und hat den kleinen Finger, und im vierten Satz hat die letzte als die tiefſte Note nämlich *A*, den kleinen Finger.

7) Dieſe beyde Regeln vom Daumen im Diſcant und Baß ſind nicht alſo zu verſtehen, als wenn der Daumen und der kleine Finger ſonſten nicht zugebrauchen ſind, als auf den höchſten und tiefſten Ton eines Satzes; denn es iſt im dritten Satz der zweyte Finger auf *h* gebraucht der doch der tiefſte Ton des Satzes war, dieſe Ausnahme machet die Folge der Noten. Eben wie der kleine Finger im erſten Satze auf *h* gebraucht worden, da doch *c* der höchſte Ton des Satzes iſt, da er nach unſerer Regel allein hätte ſtehen ſollen. Eben ſo ſtehet im Baß im andern Satze der Daumen auf *e*, da doch *f* der höchſte Ton des Satzes iſt und folglich allein den Daumen haben ſollte. Im dritten Satze wie auch im vierten hat *a* den Daumen da doch *c* der höchſte Ton war; dieß hat aber alles die Folge der Noten verurſachet. Sonſten kann einer ſich die Regeln vom Daumen und den kleinen Finger, die wir in vorigen beyden Anmerkungen gegeben, wohl merken, indem ſie ſehr oft eintreffen.

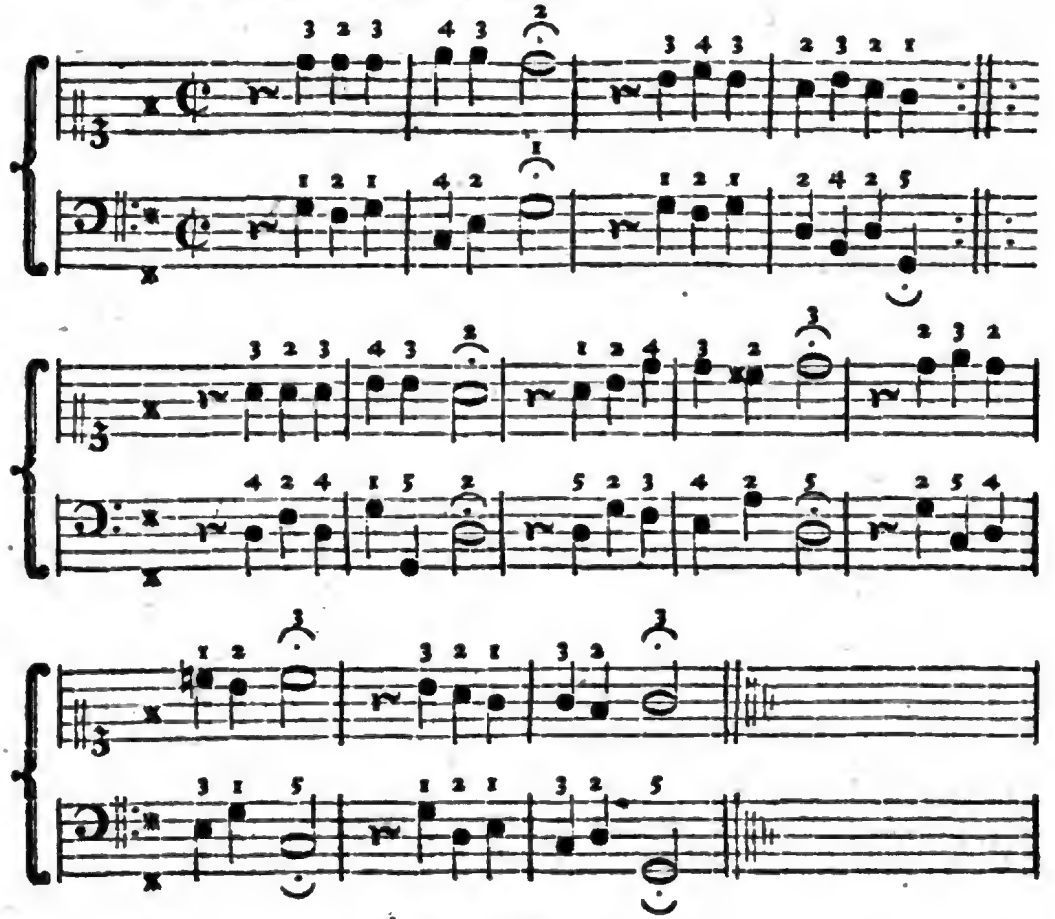
8) Gehen die Noten gradatim oder nach der Reihe herunter oder herauf, ſo läſſet man die Finger auch in ihrer Ordnung gehen ohne einen Finger auszulaßen, wie in unſerm Liede oft ſolches vorkömmt, als vornämlich im erſten Satze des Baſſes und im letzten Satze des Diſcants. Sind aber Noten oder Stuffen ausgelaßen, wie hier oft im Baß geſchehen, ſo werden auch Finger ausgelaßen.

§. 2.

Digitized by Google

§. 2. Nun wollen wir das zweyte Lied herſetzen:

N. 2. Nun danket alle Gott ꝛc.



Anmerkungen zu N. 2.

1) Hier haben wir nun im Syſtemate oder im Anfange des Liedes und auch der Linien ein x. Dieß x ſtehet nun im Diſcant im zweyten Spatio und im Baß auf der vierten und unter der unterſten Linie, als welche drey Stellen wenn eine Note drauf ſtünde *f* wären, deswegen muß ich in dieſem Liede ſowohl im Diſcant als Baß ſo oft *f* kömmt, *fis* und nicht *f* ſpielen. Im Diſcant kömmt dieß *fis* nur im letzten Satze vor. Im Baß aber iſt es viermal, nämlich in den vier erſten Sätzen jedesmal einmal.

2) Die beyden ersten Sätze dieses Liedes müssen zweymal gespielet werden, weil das Wiederholungszeichen da ist, es wird in denen vier folgenden Melodien auch vorkommen, da denn diese Anmerkung nicht mehr nöthig erachte.

NB. Die Noten welche zwischen die beyden geraden Striche stehen machen einen Tact aus, und wenn ich die Tacte eines Liedes zehlen will, so fange ich vom Anfange an bis zu einem Strich, und das ist denn Ein Tact, nun gehe ich mit meinem Finger wieder bis zu einem Strich, das sind denn 2 Tacte, und so bis zu Ende, hat also dieses Lied N. 2. 12 Tacte. Dieses zeige deswegen, weil ich bey den Anmerkungen jedesmal den Tact abzehlen will, darinne die Note stehet, dabey ich etwas anmerke.

3) Bey der zweyten Note des achten Tactes stehet vor ♮ ein ✕, welches nun nicht mehr ♮ sondern ♯ ist. Bey der ersten Note des zehnten Tactes wird aber dieß ✕ durch ein ♮ aufgehoben, ist es deswegen wieder ♮.

4) Was die Fingersetzung betrifft, so siehet man, wie die 5. und 6te Anmerkung bey N. 1. hier sehr oft eintrifft, dabey ich denn dieses allhier erinnere, daß der kleine Finger im Discant eben nicht nöthig zugebrauchen ist, wenn die unterste und oberste Note nur vier, drey oder zwey Grade von einander entfernet sind, deswegen in dieser Melodie der kleine Finger im Discant gar nicht vorkömmt, denn der erste Satz hat nur zwey Grade, nämlich von ♮ bis ♮, der zweyte Satz hat nur vier Grade, nämlich von ♮ bis ♯. Der dritte Satz hat wieder nur zwey Grade, nämlich von *a* bis *h*. Der vierte Satz hat vier Grade, nämlich von *a* bis ♮, der fünfte Satz hat wieder vier Grade, nämlich von ♮ bis *h*, und der sechste Satz hat abermal nur vier Grade, nämlich von *h* bis *fis*. Deswegen der kleine Finger gar nicht nöthig war, weil kein Satz 5 Grade hat. Willst du diese Grade abzehlen, als welches großen Nutzen hat bey Erlernung eines Accordes, so zehle die Linien und die Spatia. Besiehe nämlich einen ganzen Satz und denn suche die tiefste Note des Satzes, diese Note mag nun auf oder zwischen der Linie stehen, so fängst du davon mit zehlen an und sprichst: Ein, dann zehlest du so lange bis du deine höchste Note des Satzes erreichet hast, z. E. der erste Satz bestehet aus zwey Graden, *a* ♮ oder die oberste Linie ist die tiefste Note deines Satzes, darnach kömmt ♮, dieß ist der zweyte Grad deines Satzes.

Der

Der andere Satz; in demſelben iſt $\bar{g}$ auf der dritten Linie deine tiefſte Note und alſo fängſt du von $\bar{g}$ an, $\bar{\bar{c}}$ aber iſt die höchſte Note deines Satzes, deswegen ſieheſt du wie viel Grade $\bar{g}$ und $\bar{\bar{c}}$ voneinander liegen. Sprich alſo: *g* eins, *a* zwey, *h* drey, $\bar{\bar{c}}$ vier Grade; und ſo kannſt du es mit allen Sätzen machen, da du von der tiefſten Note des Satzes bis zur höchſten deſſelben rechneſt, ſo wirſt du finden, daß kein Satz iſt der 5 Grade hat, dieß heißet auf lateiniſch oder mit dem gewöhnlichen Kunſtworte der Ambitus oder Umfang der Töne, hat alſo in dieſem Liede ein Satz höchſtens vier Töne im Ambitu. Nun ſuche den Ambitum des ganzen Liedes, ſuche nämlich den tiefſten und höchſten Ton des ganzen Liedes, ſo wirſt du die tiefſte Note im letzten Satze bey *fis*, und die höchſte im erſten und fünften Satz bey $\bar{\bar{c}}$ finden, gehet alſo dieſes Lied von $\overline{fis}$ bis $\bar{\bar{c}}$. Nun zehle wie viel Grade $\overline{fis}$ und $\bar{\bar{c}}$ von einander liegen, ſprich: *fis* von *g* iſt eins, $\bar{g}$ von $\bar{a}$ iſt zwey, $\bar{a}$ von $\bar{h}$ iſt drey, $\bar{h}$ von $\bar{\bar{c}}$ iſt vier, $\bar{\bar{c}}$ von $\bar{\bar{d}}$ iſt fünf, $\bar{\bar{d}}$ von $\bar{\bar{e}}$ iſt ſechs, und $\bar{\bar{e}}$ ſelbſt iſt ſieben, oder auch nur ſo, daß du die Töne zehleſt, als *fis* eins, *g* zwey, *a* drey, *h* vier, *c* fünf, *d* ſechs und endlich *e* ſieben. Deswegen hat dieſes Lied eine Septima (oder eine Zahl von ſieben nach der Reihe gerechneten Töne) im Ambitu. N. 1. hatte eine Octave im Ambitu, nämlich von $\bar{c}$ bis wieder zu $\bar{\bar{c}}$.

5) Wenn eine Note drey oder zweymal vorkömmt, wie hier im erſten, dritten, vierten und ſechſten Satze, ſo verwechſelt man wohl den Finger, wie hier auch geſchehen, doch hat man in Anſehung der letzten ſolcher Art Noten auf die Folge zu ſehen, damit man alsdenn den rechten Finger hat, es iſt aber nicht nöthig, daß man zu ſolcher Abwechſelung der Finger, wenn nämlich eine Note drey oder vier oder fünfmal wiederholet wird, ſich aller fünf Finger bediene, und erſtlich den Daumen, dann den zweyten, und hernach den dritten, vierten und fünften Finger auf ſolchen oft wiederholten Ton ſetze.

6) Was den Daumen betrifft, ſo wird ſolcher im Diſcant und Baß oft gebraucht, ſo wohl zu der tiefſten Note im Diſcant als im Baß zu der höchſten Note, weil aber der Daumen kurz iſt, ſo kann gar bequem ein anderer Finger über denſelben geſchlagen werden, wie hier im Diſcant im fünften Satz oder im zehnten Tact bey *h* der zweyte Finger über den Daumen geſchlagen wird.

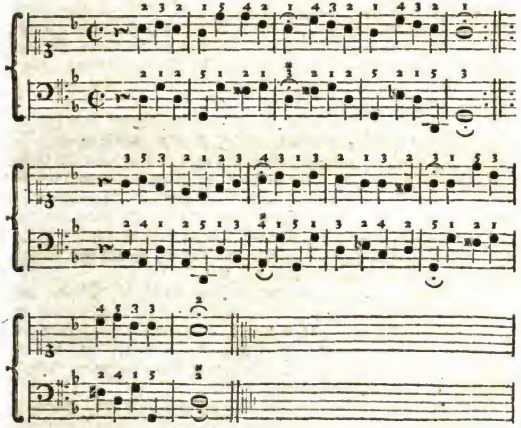
7) Man darf auch nicht denken, daß juſt eben dieſe übergeſchriebene Fingerſetzung die einzige mögliche und gute wäre, denn man könnte noch

wohl eine andere darüber setzen, die auch gut wäre, ich habe aber die gebräuchlichste darüber geschrieben, daran man sich wohl halten mag.

§. 3. Nun folget die dritte Melodie. Obgleich die Anmerkungen etwas weitläuftig gerathen, so sind sie doch werth von einem Liebhaber mit Bedacht gelesen zu werden; was ihm vielleicht vorjetzo unnütze zu seyn dünket, wird ihm hernach sehr dienlich seyn, sonderlich was die Abzehlung der Höhe und Tiefe eines Satzes und des ganzen Liedes betrifft; dieß bereitet ihn einen Accord machen zu lernen, als welches einem auch gerne allhier beybringen wollte.

NB. Vom × welches im folgenden Liede über *d* und *A* stehet, siehe das NB. unter N. 1. Wer nur den lieben Gott ꝛc.

N. 3. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.



Anmer-

Anmerkungen zu N. 3.

1) Im Anfange dieſes Liedes finden wir nach dem Zeichen des Schlüſſels im Diſcant ein und im Baß zwey Been. Dieß muß man ſich nun wohl ins Gedächtniß prägen, es ſoll alſo durchs ganze Lied ein gewiſſer halber Ton oder Semitonium gemacht werden. Das b ſtehet im Diſcant auf der vierten Linie, weil nun die vierte Linie im Diſcant *h* heißt, ſo ſoll in dieſem ganzen Liede *h* immer angeſehen werden, als ſtünde ein b davor, vor *h* ein b iſt *b* das Semitonium, deswegen muß man hier ja nicht *h* ſondern an deſſen ſtatt immer *b* ſpielen. Und dieß gilt auch im Baß, denn da ſtehet das b über der oberſten Linie und auch auf der andern Linie als welche beyde Stellen *h* ſind, deswegen man im Baß ſtatt *h* auch *b* ſpielen muß, welcher Ton im Baß aber nur ein einzigmal, nämlich bey der vierten Note des ſiebenden Tactes vorkömmt.

2) Sonſten haben wir in dieſer Melodie auch etliche mal ein ✕ vor *f*, da man denn *fis* ſpielen muß, ſolches geſchiehet im Diſcant nur einmal, nämlich bey der vierten Note des neunten Tacts. Im Baß aber kömmt es dreymal vor, nämlich im zweyten, dritten und zehnten Tact. Wir finden im Baß auch das b zweymal vor *e*, nämlich im vierten und neunten Tact, da man denn nicht *e* ſondern *dis* (welches nach der neuen Art zu reden *es* genannt wird) ſpielen muß. Weiter haben wir auch im Anfange des eilften Tactes im Baß das Bequadrat ♮ vor *f*, welches das Creutz ſo im zehnten Tact vor *f* geſtanden, wieder aufhebet und darum muß man jetzo wieder *f* ſpielen.

3) Das Repetitionszeichen kömmt hier auch wieder vor.

4) Nun wollen wir auch den Ambitum eines jeden Satzes und auch des ganzen Liedes, ſo wie bey N. 2. beſehen, oder die Grade eines jeden Satzes abzehlen. Der erſte und letzte Satz haben beyde 5 Grade nämlich von $\bar{e}$ bis $\bar{\bar{d}}$. Das drücket man nach der Kunſt alſo aus: ſie haben eine Quinte im Ambitu oder Sprengel. Man bedienet ſich in der Muſic verſchiedener lateiniſchen Wörter, wie wir dann im erſten Abſchnitte und auch in dieſem Abſchnitte ſchon etliche lateiniſche Wörter gehabt und auch ſchon erkläret haben: Hier haben wir nun wieder ein lateiniſches Wort, nämlich eine Quinta, dieß bedeutet die Fünfte. Wir wollen hier die lateiniſchen Zahlwörter, ſo weit man ſie in der Muſic gebraucht, herſetzen. Secunda heißt die zweyte, und wenn ein Satz ſo wie bey N. 2. nur zwey Töne oder Grade im Satze hat, ſo ſpricht man,

der Satz hat eine Secunda im Ambitu, und ſo von den folgenden. Tertia die dritte, Quarta die vierte, Quinta die fünfte, Sexta die ſechſte, Septima die ſiebente, Octava die achte, Nona die neunte, und endlich Decima die zehnte. Wer nun kein Latein verſtehet, der muß ſich dieſes wohl bekannt machen. Wir gehen aber weiter zu den andern Sätzen unſers Liedes. Der andere Satz hat alſo (um nach der Kunſt zu reden) eine Quarte im Ambitu, denn von $\bar{g}$ bis $\bar{c}$ ſind vier Grade. Der dritte Satz hat wieder eine Quinte im Ambitu, nämlich von $\bar{d}$ bis $\bar{a}$ ſind fünf Grade. Der vierte Satz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von *fis* bis *b* ſind vier Grade. Das ganze Lied aber hat eine Octave im Ambitu, denn der tiefſte Ton iſt $\bar{d}$ und der höchſte iſt auch $\bar{\bar{d}}$ aber zweygeſtrichen; dieſes haben wir ſchon im erſten Abſchnitte geſehen, wie eine Octave den Ton wo ſie angefangen wieder erreichen muß, nur mit dem Unterſchiede der Höhe oder Tiefe.

5) Was die Fingerſetzung betrifft, ſo finden wir, daß die Sätze die eine Quinte im Ambitu haben, im Discant den unterſten Ton mit dem Daumen und den oberſten Ton, welches der fünfte oder die Quinte iſt, mit dem kleinen Finger haben, wie hier im erſten, dritten und fünften Satze zu ſehen. Im Baß haben wir den zweyten Finger immer auf *fis* geſetzet, hierbey merken wir an, daß man den kleinen Finger ſelten auf ein Semitonium ſetzet, ſowohl weder im Discant als Baß, und daß der Daumen ſich gerne bey einem halben Tone als hier im Baß bey *g* aufhält, es müßte denn die Folge der Noten abſolut einen andern Finger erfodern.

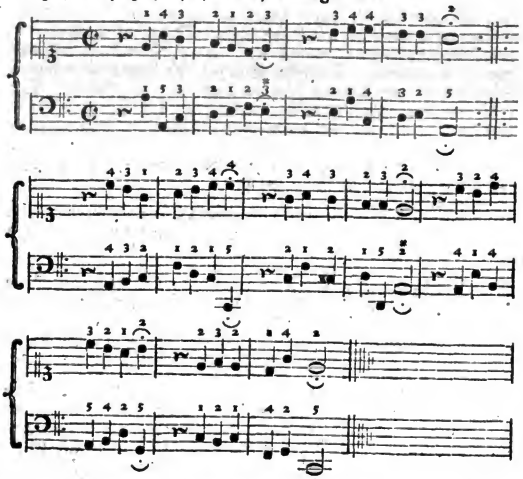
6) Es kommen im Baß dieſes Liedes oft Octaven vor als *g G*, *d D*, da denn immer der Daumen und kleine Finger muß genommen werden. Davon haben wir im 15ten Capitel des erſten Abſchnitts verſchiedene Exempel gegeben, wer nun eine Octave hat treffen lernen, dem wird der Baß dieſes Liedes leicht ſeyn zu ſpielen.

7) Wer bey dieſen Liedern ſich übet, die darüber geſchriebene Finger zu nehmen und dieſe Anmerkungen lieſet, der wird unvermerkt das ſchwereſte der Fingerſetzung lernen. Er leſe aber das 14te, 15te und 16te Capitel des erſten Abſchnitts oft durch, damit er ſich nicht unvermerkt eine üble Spielart angewöhne; dieß gilt vornehmlich, wann man die Töne ſchon ſo ziemlich nach einander anſchlagen kann. Wer das vorhergehende dieſes Unterrichts nun mit Fleiß ſtudieret, und allen darinne gegebenen

benen Rath gefolget, der wird anjetzo bey Spielung dieſer Lieder ſo viele Schwierigkeiten nicht mehr finden.

8) Ich habe in dieſem Abſchnitte bekannte Melodien zum Exempel gegeben, damit einer bald die Luſt haben kann, ſich auf ſeinem Claviere hören zu laſſen, was er ſo oft in den Kirchen hat ſingen gehöret, und davon ihm die Melodie bekannt geworden.

§. 4. N. 4. Herzlich thut mich verlangen ꝛc.



Anmerkungen zu N. 4.

1) In dieſem Liede ſind die Semitonia ſparſam, denn erſtlich iſt weder ♯ noch b vorgezeichnet, zum andern kömmt im Baß nur ein-

mal

mal ein x vor *c* vor, nämlich im ſiebenten Tacte, da man *cis* ſtatt *c* ſpielen muß.

NB. Vom x über *e* und *A* im Baß, ſiehe das NB. bey N. 1.

2) Was den Ambitum dieſes Liedes betrifft, ſo iſt im Diſcant, (denn der Baß wird hier von uns nicht in Erwegung gezogen) die tiefſte Note $\bar{d}$ und die höchſte Note auch $\bar{\bar{d}}$. Dahero hat dieſes Lied eine Octave im Ambitu, denn von eingeſtrichen $\bar{d}$ bis zu zweygeſtrichen $\bar{\bar{d}}$ iſt eine Octave. Der erſte Satz hat eine Quinte im Ambitu, denn von $\bar{d}$ bis $\bar{a}$ iſt eine Quinte, oder von $\bar{d}$ bis $\bar{a}$ ſind fünf Töne. Der zweyte Satz hat nur eine Tertie im Ambitu, nämlich von $\bar{a}$ bis $\bar{c}$ ſind drey Töne, und wird eine Tertie genannt. Der dritte Satz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von $\bar{g}$ bis $\bar{c}$ ſind vier Töne und heißt dahero eine Quarte. Der vierte Satz hat auch eine Quarte im Ambitu; denn von $\bar{c}$ bis $\bar{a}$ ſind vier Töne. Der fünfte hat wiederum eine Quarte im Ambitu, nämlich von $\bar{a}$ bis $\bar{d}$ iſt auch eine Quarte und begreift vier Töne in ſich; ſo wie auch der letzte Satz eine Quarte im Ambitu hat, nämlich von d bis $\bar{g}$, als welches auch eine Quarte iſt.

3) Es iſt aber nicht genung, wenn einer dieſe Anmerkungen nur lieſet, nein, ſondern er muß die Noten der Melodie immer dabey anſehen, und alles ſelbſt ſuchen zu finden, ſo wie es hier iſt geſchrieben worden.

4) Bey der Fingerſetzung bemerken wir, daß die höchſte Note derer Sätze die eine Quarte im Ambitu haben, gemeiniglich den vierten Finger hat, wo die Folge nicht ein anders fodert, wie die vier letzten Sätze dieſes Liedes die alle viere nur eine Quarte im Ambitu haben, ſolches anzeigen.

5) Die linke Hand hat gemeiniglich mehr Sprünge als der Diſcant. Sprünge ſind, wenn die Noten nicht gradatim herauf oder herunter gehen, ſondern ein, zwey, drey und mehr Grade oder Noten auslaſſen oder überſpringen, als da iſt der Sprung in die Tertie, da die Note den zweyten Grad ausläßt, als in unſerm Liede im Baß gleich im erſten Tacte bey der zweyten und dritten Note *A* und *c*, da iſt *H* ausgelaſſen und überſprungen, weiter zu Anfange des ſechſten Tactes *f*, *d*, da iſt *e* ausgelaſſen, und im zehnten Tacte bey der zweyten und dritten Note *H*, *d*, da iſt *c* ausgelaſſen. Im Diſcant haben wir auch zwey Sprünge in

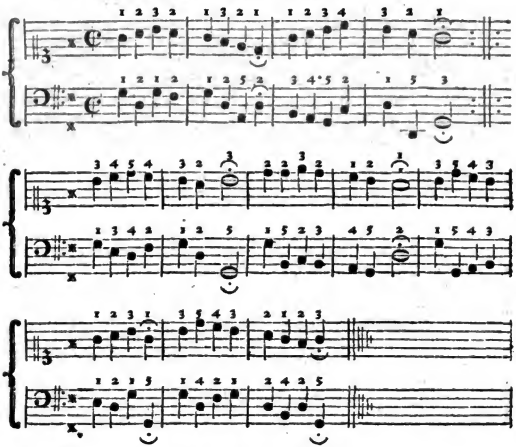
in die Tertie, als im fünften Tact iſt ein Fall in die Tertie $\bar{h}$, $\bar{g}$, da iſt $\bar{a}$ ausgelaſſen, und im neunten Tact da $\bar{h}$ in die Tertie $\bar{d}$ ſteiget, und $\bar{f}$ ausgelaſſen worden. Bey dieſen Tertiengängen da ein Ton ausgelaſſen worden, wird auch gemeiniglich ein Finger ausgelaſſen; doch macht die Folge zuweilen auch hierinnen eine Ausnahme. Quartenſprünge, da ſind zwey Töne ausgelaſſen, als gleich im Anfange unſers Liedes im Discant $\bar{e}$, $\bar{a}$, da iſt f und g überſprungen, wie auch im letzten Discanttacte $\bar{d}$, $\bar{g}$, da iſt $\bar{e}$, f ausgelaſſen worden, da nimmt man denn gemeiniglich den Daumen und vierten auch wohl den dritten Finger der rechten Hand, ob man nun den höchſten Ton eines Quartenſprunges, wie hier $\bar{a}$ und $\bar{g}$ mit dem vierten oder dritten Finger nehmen ſoll, das muß die Folge der Noten lehren. Hier mußte der vierte Finger ſeyn. Im Baß wird dieſer Quartenſprung oft mit dem zweyten Finger und dem Daumen gemacht, wenn die Folge der Noten ſo iſt, wie hier im dritten Tact und im fünften Tact; die letzte Note c mit der erſten Note des folgenden ſechſten Tactes f, wie auch im ſiebenten Tacte zeigen ſolches. Zum Quintenſprunge, oder wenn drey Noten ausgelaſſen worden, als hier im Baß im neunten Tacte bey A und e, allwo H, c, d ausgelaſſen worden, nimmt man den vierten und erſten oder auch den fünften und erſten Finger, damit man nicht nöthig habe, die Finger weit auszuſpannen. Gehen die Sprünge bis in die Sexte, Septime oder wohl gar in die Octave, ſo wird im Baß und Discant gemeiniglich der erſte und fünfte Finger genommen.

6) Man wird finden, daß der Daumen der linken Hand vielmehr gebraucht wird als der Daumen der rechten Hand; doch muß er auch in der rechten Hand, ſonderlich wenn Semitonia vorkommen, fleißig gebraucht werden, da er denn ſich immer nahe an ein Semitonium hält.

7) Man muß ſich keinen irrigen Begriff von den Tactſtrichen machen, daß man nämlich denken wollte, es wäre ein kleiner Abſchnitt in der Muſic, ſo wie das Comma in gedruckten Sachen. Nein, er theilet nur den Tact ab, macht aber keinen Stilleſtand oder Pauſe, oder ſonſt etwas.

§. 5. Wir ſchreiten zum fünften Chorale, welches denn das ganz bekannte Lied ſeyn ſoll

N. 5. Freu dich ſehr, o meine Seele ꝛc.



Anmerkungen zu N. 5.

1) Hier haben wir wieder auf *f* zu Anfang der Linien ein x, deswegen muß in dieſem ganzen Liede, ſo wohl im Baß als Discant lauter *fis* ſtatt *f* geſpielet werden.

2) Der Discant iſt ganz leicht, weil auſſer fünf Fällen in die Tertie ſo in den beyden letzten Sätzen vorkommen, alles gradatim gehet, deswegen man deſto beſſer auf den Baß achten kann. Man gewöhne, ſonderlich wenn alles ſo Stuffen weiſe gehet, wie hier, ſeine Augen nach und nach ab vom Claviere, und ſehe immer auf die Noten oder werfe nur eben einen Blick aufs Clavier, damit man nicht vergeſſe oder verliehre, wie weit man in ſeiner Melodie ſchon geſpielet und was nun folgen ſoll; gehen die

die Noten gradatim ſo folgen die Finger auch gemeiniglich nach ihrer Ordnung und ſo viel muß man nun ſchon gelernet haben, daß man die gradatim nach einander gehende Claviere im blinden anſchlagen kann. Zeit, Uebung und Fleiß wird einen nach und nach ſchon dahin bringen, ſeine Augen vom Claviere abzugewöhnen.

3) Was den Ambitus dieſes Liedes und eines jeden Satzes darinnen betrifft, ſo iſt der tiefſte Ton *d* und der höchſte *f*. Hat dieß Lied alſo einen ziemlich weiten Ambitum. Der erſte Satz hat eine Sexte im Ambitu, nämlich *d* und *h*, welches 6 Töne ſind, wenn ich die ausgelaſſenen, die darzwiſchen kommen, mitnehme als *d e fis g a h*. Der zweyte Satz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von *g* bis *c*. Der dritte Satz hat auch eine Quarte im Ambitu, nämlich von *a* bis *d* iſt eine Quarte, oder *d* iſt von *a* vier Töne entfernet. Der vierte Satz hat eine Quinte im Ambitu von *a* bis *e*. Der fünfte Satz hat auch eine Quinte im Ambitu als von *g* bis *d*. Der letzte Satz hat eine Sexte im Ambitu von *fis* bis *d*.

4) Die Fingerſetzung iſt im Diſcant ganz leicht, es hat aber auf die Folge geſehen werden müſſen, als da iſt der erſte Tact, welcher eine Sexte, das iſt 6 Töne, in ſeinem Ambitu hat; ich habe aber nur fünf Finger, habe alſo zu jedem Tone keinen aparten Finger, ſo wie ich bey einem Quinten, Quarten und Tertienſatz mit meinen fünf Fingern auskommen kann. Deswegen haben die Finger wegen des Semitonii *fis* als vor welchem der Daumen ſich gerne einfindet, in dieſer darüber geſchriebenen Ordnung ſtehen müſſen, denn es läßt ſich der zweyte, dritte und vierte Finger bequem über den Daumen ſchlagen, ſonderlich wenn beym Ueberſchlagen, wie hier, ein Semitonium, nämlich *fis*, folget; welchen Finger man aber überſchlagen muß, lehret die Folge, ich muß nämlich den Finger überſchlagen, der mir Finger genung läßt zu den folgenden heruntergehenden (im Baß aber zu den folgenden heraufgehenden) Tönen zu kommen.

5) Wir haben bey N. 4. in der fünften Anmerkung geſaget, daß der Baß gemeiniglich mehr Sprünge habe als der Diſcant, daher denn manchem die Fingerſetzung im Baſſe ſchwerer als im Diſcante fällt. Bey ſolchen Sprüngen merke man nun noch, daß man theils auf die folgenden Noten nach dem Sprunge zu ſehen, theils bey ſolchem Sprunge die Ausſpannung der Finger vermeidet und den bequemſten Finger dazu nimmt; als der Sprung in einer Octave wird mit dem erſten und fünften

Digitized by Google

Finger gemacht, der Sprung in einer Septime ebenfalls, wo nicht ein Semitonium ſtatt des Daumens den zweyten Finger erfodert, denn man braucht den Daumen nur allein bey Octavenſprüngen im Baß auf ein Semitonium, ſonſten ſetzet man den Daumen auf kein Semitonium. Der Sprung in der Sexte, wie hier im ſiebenten Tacte des Baſſes *g H*, wird auch gemeiniglich mit dem erſten und fünften Finger gemacht; oder ſtatt des fünften nimmt man auch wohl den vierten Finger, wenn die Folge der Noten ſo beſchaffen iſt, wie bey N. 4. in der Mel. Herzlich thut mich verlangen, und zwar daſelbſt im zweyten Satze im dritten und vierten Tacte: *a c d e A.* Da wird *c* beſſer mit dem vierten als fünften Finger gemacht, damit man den kleinen zu *A* behalte.

6) Das Auslaſſen eines oder auch mehrerer Finger iſt nicht verworfen, ſondern oft nöthig, vornehmlich nach einem Sprunge, als hier nach dem Sprunge der Sexte *g H* (im ſiebenten Tacte) da wird nach dem fünften Finger der zweyte Finger wegen der vier herunter gehenden Noten genommen, da doch der vierte Finger folgete. Das Auslaſſen der Finger, wenn Töne ausgelaſſen oder überſprungen worden, folget von ſelbſten, ob gleich bey Gebrauch des erſten und zweyten Fingers ein Sprung in die Quarte ſeyn kann, und ſolcher Sprung oft mit dieſen beyden Fingern gemacht wird, wie hier im Baß und zwar im erſten, zweyten und ſechſten Tacte bey *g d* zu ſehen, die Folge der Finger aber fodert auch ſtatt des zweyten wohl den vierten Finger, wie im eilften Tacte bey *g d* zu erſehen, und dieſes kömmt daher, weil das *fis* drauf folget.

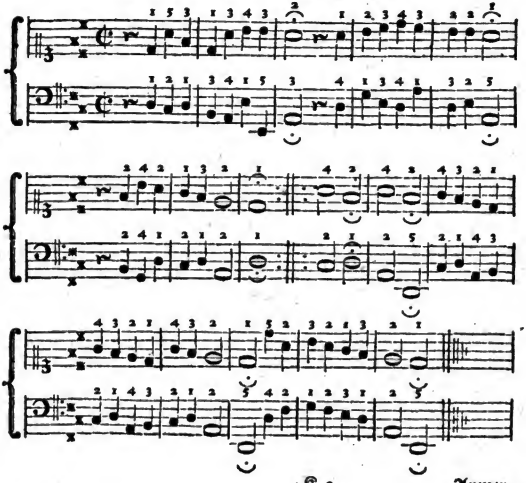
7) Bey Liedern kann man bey Anfang eines jeden Satzes den Finger einſetzen, den die Folge des ganzen Satzes erfodert, und hat man den Finger, der auf den letzten Ton eines Satzes geweſen, nicht zu obſerviren, daß man nämlich darnach auch den Anfang des neuen Satzes wollte einrichten, als allhier im Diſcant hatte die letzte Note des dritten Satzes *h* den dritten Finger, und die erſte Note des vierten Satzes hat den zweyten Finger auf *a*; dieß könnte nun nicht recht heißen, wenn der Anfang eines Satzes nicht erlaubete, den Finger zu wehlen, den die Folge oder der Ambitus des ganzen Satzes erfoderte, und ſollte man auch mit demſelben Finger einen neuen Satz anfangen müſſen, mit welchem man eben vorhero einen Satz beſchloſſen, als hier war auf der letzten Note des erſten Satzes nämlich auf *a* der Daumen, und die erſte Note des folgenden Satzes, nämlich *a* hat auch wieder den Daumen.

8) Je

8) Je kleiner der Ambitus eines Satzes iſt, je leichter ſind die rechten Finger zu treffen, wie auch wo wenig Noten einen Satz ausmachen, wie im folgenden Liede ein Satz von zwey Noten vorkömmt; je gröſſer aber der Ambitus eines Satzes iſt, und je mehr Noten einen Satz ausmachen, je beſſer muß man acht haben auf die Fingerſetzung, weil man darinnen am erſten fehlen kann.

§. 6. Nun wollen wir noch einen bekannten Choral herſetzen, als den 6ten. Aus welchen 6 Liedern ein Anfänger das muſicaliſche Buchſtabiren (daß ich ſo rede) erlernen kann, und wozu die Erkänntniß der Claviere, der Noten und der zu gebrauchenden Finger gehöret.

N. 6. Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern ꝛc.



Anmerkungen zu N. 6.

1) Hier haben wir nun ein Lied, welches im Baß und Discant drey Creutze im Anfange der Linien hat; nun müſſen wir ſehen, wo dieſe Creutze ſtehen, da ſehen wir denn im Discant und Baß, daß auf *f* und *c* das ✕ ſtehet, im Discant ſtehet das Creutz auf eingeſtrichen und zweygeſtrichen *c*, und im Baß auf groß und ungeſtrichen *f*. Sind alſo eigentlich nur zwey Creutze, nämlich vor *c* und *f*. Deswegen muß man in dieſer ganzen Melodie kein *c* oder *f*, ſondern ſtatt deſſen *cis* und *fis* ſo wohl im Baß als Discant ſpielen: dieß muß man bey Spielung dieſer Melodie wohl in acht nehmen, oder man ſpielet falſch. Es iſt ſehr viel daran gelegen, daß man die vorgezeichnete Creutze und Been wohl in acht nehme, denn es wird ſonſten die ganze Melodie verdorben, deswegen drücke dir die vorgezeichnete Creutze (oder Been) tief in dein Gedächtniß, damit du daran gedenkeſt, wenn eine ſolche Note in der Melodie vorkömmt, die ein ✕ oder b im Anfange des Syſtematis vor ſich hat. Hier mußt du an *fis* und *cis* gedenken, ſowohl wenn du die Noten zu deiner Uebung vorhero erſt nenneſt, als wenn du ſie nun ſpieleſt, daß du alſo ſtatt *f* und *c* immer *fis* und *cis* ſageſt und ſpieleſt.

2) Wie iſt nun der Ambitus dieſes ganzen Liedes beſchaffen? Der tiefſte Ton iſt $\bar{d}$ und der höchſte iſt $\bar{\bar{d}}$, hat alſo dieſes Lied eine Octave im Ambitu. Der Ambitus eines jeden Satzes iſt folgender: Der erſte und dritte Satz haben beyde eine Sexte im Ambitu, nämlich der tiefſte Ton iſt $\bar{d}$ und der höchſte iſt $\bar{h}$, $\bar{d}$ und $\bar{h}$ aber iſt eine Sexte, denn fange ich von $\bar{d}$ an und zehle alle darzwiſchen liegende Töne, ſo finde ich, daß $\bar{h}$ der ſechſte Ton von $\bar{d}$ iſt, als 1) $\bar{d}$. 2) $\bar{e}$. 3) $\overline{fis}$. 4) $\bar{g}$. 5) $\bar{a}$. 6) $\bar{h}$. Der zweyte Satz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von $\bar{a}$ bis $\bar{\bar{d}}$ iſt eine Quarte. Der vierte und fünfte Satz hat eine Tertie im Ambitu und beſtehet aus $\overline{fis}$ und $\bar{a}$, weil hier $\bar{g}$ ausgelaſſen, ſo iſt es eine Tertie. Der ſechſte Satz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von $\bar{d}$ bis $\bar{g}$ iſt eine Quarte. Der letzte Satz hat eine Octave im Ambitu, nämlich von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{d}}$.

3) Was die Fingerſetzung im Discant betrifft, ſo findeſt du, daß der zweyte und ſechſte Satz, als welche beyde eine Quarte im Ambitu haben, die vier erſten Finger gebrauchen, da der tiefſte Ton den Daumen und der höchſte den vierten Finger hat. Wo eine Sexte der Inbegriff eines Satzes iſt, da habe ich nicht Finger genung, deswegen hat

alsdenn

alsdenn die Verwechselung derselben statt, und ist die Fingersetzung des ersten Satzes, so wie sie darüber steht, die bequemste. Beym dritten Satze finden wir, daß nach dem vierten Finger der dritte Finger ausgelassen und gleich auf $\bar{a}$ der zweyte Finger gesetzet worden, weil ich nun, wenn ich den fünften Finger auf $\bar{h}$ gesetzet hätte, weiter mit meinen Fingern nicht würde haben kommen können, als bis $\bar{c}$ und folglich $\bar{d}$ über geblieben wäre, so ist der fünfte Finger gar nicht gebrauchet; hätte ich aber auf $\bar{h}$ den dritten Finger genommen, da ich vorhero den zweyten auf *fis* hatte, so würde es ohne incommode Spannung der Finger nicht haben angehen können, deswegen schickt sich der vierte Finger am besten; hätte ich weiter nach dem vierten Finger den dritten Finger allhier nicht ausgelassen, so wäre der Daumen auf das Semitonium $\bar{fis}$ gekommen und $\bar{c}$ und $\bar{d}$ wären übrig geblieben; den Daumen aber setzet man, sonderlich im Discant, nicht gerne auf ein Semitonium, sondern er ist gerne auf dem ganzen Tone, der vor das Semitonium liegt, welches hier, wie auch im letzten Satze, $\bar{e}$ ist, deswegen ist die übergezeichnete Fingersetzung die beste.

4) Im Baß ist die Fingersetzung ganz ordentlich und mit unsern Anmerkungen über die Fingersetzung übereinkommend, wenn ich den letzten Satz ausnehme, da bey der sechsten Note der Daumen unter den dritten Finger gesetzet worden, dieß brachte die Folge der Noten nothwendig mit; denn hätte ich nach dem dritten Finger den vierten Finger auf *d* folgen lassen, mit welchen Fingern würde ich *A* und *D* gemacht haben? hätte ich den Daumen gleich nach dem zweyten Finger auf *e* eingesetzt, so wäre auf *d* der zweyte Finger, auf *A* der dritte oder vierte Finger gekommen, und *D* mit dem kleinen Finger, dieß wäre nun eine große Spannung der Finger gewesen, und wären die Sprünge von *d* in *A* und von *A* in *D* schwer zu treffen gewesen, nun ich aber den Daumen nach dem dritten Finger auf *d* eingesetzt, so sind solche Sprünge ganz leicht zu machen.

5) Wer die Anmerkungen bey diesen sechs Liedern, die Fingersetzung betreffend, mit Aufmerksamkeit gelesen und nachgedacht, sich auch beflissen die übergeschriebene Finger bey Spielung der Lieder zu beobachten, und diese Lieder also geübet, daß er sie ordentlich wegspielen kann, der wird das nöthigste von der Fingersetzung, so viel solche bey Spielung der Liedermelodien nöthig ist, gelernet haben; so oft bey den folgenden Liedern im IIIten Abschnitte etwas der Finger wegen, welches in diesen

Anmer-

Anmerkungen noch nicht erwehnet worden iſt, vorkommen wird, ſo ſoll ſolches angezeiget werden; dazu denn auch noch einige Hauptregeln und Exempel, die Fingerſetzung betreffend, kommen ſollen, daraus denn einer hinlängliche Wiſſenſchaft davon wird erlangen können.

§. 7. Weil ich im fünften Capitel, welches von den muſicaliſchen Schlüſſeln gehandelt, etwas mehreres davon zu ſagen verſprochen, ſo ſoll ſolches nun im folgenden achtzehnten Capitel geſchehen.

CAPVT XVIII.

Von allen muſicaliſchen Schlüſſeln, oder von den mancherley Arten Noten, die in der Muſic üblich ſind, nebſt deren Grund und Urſache.

§. 1. Allhier will ich Grund und Urſache anzeigen, warum man in der Muſic ſo mancherley Art Noten bedarf. Es iſt dieſes Capitel aber eigentlich nicht vor einen Anfänger, er kann es aber leſen, hat aber nicht nöthig, ſich alle dieſe Arten Noten bekannt zu machen, indem er vorerſt mit Baß und Diſcantnoten fertig werden kann, es würde ihn auch nur verwirren, indem er an obbemeldeten Baß- und Diſcantnoten genung wird zu erlernen haben, deswegen habe dieſes Capitel nur anfänglich zum Leſen herſetzen wollen; wer keine Luſt hat, kann es auch weglaſſen. Wer aber mit der Zeit einmal etwas mehr als ein Lied will ſpielen lernen, dem wird es hernach einmal gute Dienſte thun, wenigſtens wird ihm alsdenn der Violin, Alt und Tenorſchlüſſel nöthig werden.

§. 2. Wir haben im dritten Capitel dieſes Abſchnitts geſehen, wie das Clavier wenigſtens zehn Linien bedarf, um die vielen verſchiedenen Töne, welche man darauf machen kann, in Noten vorſtellen zu können; weil nun nicht alle andere muſicaliſche Inſtrumente dieſe vier Octaven, ſo wie ſie auf unſerm Claviere ſind, hervorbringen können, ſo bedürfen ſie auch nicht zehn Linien, ſondern haben an einmal fünf Linien genung; dieſes wollen wir anjetzo etwas weitläuftiger anzeigen.

§. 3. Man hat allerley Arten muſicaliſcher Inſtrumente, und dieſe Verſchiedenheit der Inſtrumente verurſachet die verſchiedene Arten von Noten und muſicaliſchen Schlüſſeln, als da ſind

1) Inſtrumente, die noch tiefer als groß *C* gehen und welche die Contraoctave machen können, die aber in der Höhe nur etliche Töne in

der

der ungeſtrichenen Octave haben, wie die Poſaunen und Contrabaßgeigen oder große Violons ſind. In einer Orgel höret man dieſes Contra *C*, wenn man Poſaun oder Principal 16 Fuß anziehet und das große *C* auf der Taſtatur anſchläget oder im Pedal tritt.

2) Inſtrumente, die nur die große und ungeſtrichene Octave und noch ein paar Töne in der eingeſtrichenen Octave hervor bringen können, dergleichen iſt die Baßgeige oder Violoncello und die Baßflöte oder der Fagott. Wer auf der Orgel Trommet 8 Fuß anzieht und groß *C* hören läſſet, der höret die Tiefe von groß *C*.

3) Inſtrumente, die in der Tiefe die große Octave nur in ein paar Töne erreichen, dagegen aber in der eingeſtrichenen Octave wohl bis $\bar{f}$ kommen können.

4) Inſtrumente, die nur die Hälfte der ungeſtrichenen Octave und etwa in der zweygeſtrichenen Octave bis $\bar{\bar{f}}$ kommen können.

5) Inſtrumente, die nur die eingeſtrichene Octave und etliche Töne von der zweygeſtrichenen Octave erreichen können.

6) Inſtrumente, die in der Tiefe nur bis ungeſtrichen *g* kommen und dabey in der Höhe wohl zur dreygeſtrichenen Octave kommen können, dergleichen iſt die Violine, worauf einige wohl bis zu dreygeſtrichen $\bar{\bar{\bar{a}}}$ und weiter kommen können: eben wie die Flaute Traverſiere die nur in der Tiefe eingeſtrichen $\bar{d}$, in der dreygeſtrichenen Octave aber viele Töne hervorbringen kann. Die Oboe gehet bis eingeſtrichen $\bar{c}$ und ein Künſtler machet die Töne der dreygeſtrichenen Octave darauf. Dieſe drey bekannte Inſtrumente haben einerley Noten.

7) Inſtrumente, die nur in der Tiefe bis eingeſtrichen $\bar{f}$ gehen, die aber in der dreygeſtrichenen Octave hoch kommen können, dergleichen iſt die Flaute dolce.

§. 4. Und ſolchen Unterſcheid findet man auch in der menſchlichen Stimme, einige Menſchen nämlich haben eine grobe Stimme im Singen (dieß heißt eine Baßſtimme,) dieſe können aber nicht hoch kommen, ſondern wer groß *C* ſingen kann, wird ſelten höher als bis ungeſtrichen *f* oder *g* ſingen können; ſolche Sänger heiſſen Baſſiſten. Die mehreſten Baſſiſten können nicht tiefer als bis *A* oder *G* ſingen, in der Höhe aber können ſie wohl eingeſtrichen $\bar{c}$ oder $\bar{f}$ heraus bringen.

Einige Sänger haben eine Mittelſtimme, das iſt weder grob noch fein, weder tief noch hoch, weder Baß noch Diſcant, ſondern ſo zwiſchen beyden, darum heißt es eine Mittelſtimme, darinnen ſind nun wieder

nicht alle Sänger einerley; man nimmt in der Muſic zweyerley an, als die Tenoriſten und Altiſten, die Tenoriſten können nicht tiefer als ungeſtrichen *c* und nicht höher als eingeſtrichen *f* kommen und von ſolchen ſagt man ſie ſingen den Tenor, als welche Stimme die meiſten erwachſenen Menſchen haben. Die zweyte Art, nämlich die Altiſten ſingen ſelten tiefer als eingeſtrichen *f*, können aber in der Höhe wohl zweygeſtrichen *d* bis *f* herausbringen, ſolche Stimme haben oft die Jünglinge; kann auch wohl von erwachſenen Männern durch die Kunſt hervorgebracht werden, und heißet alsdenn eine Falſetſtimme und wird durch Zuſammenzwingen und Dringen des Halſes hervorgebracht, von ſolchen Sängern ſagt man ſie fiſtuliren, oder ſie geben, ob ſie gleich natürlicher Weiſe eine grobe und tiefe Stimme haben, gezwungener Weiſe eine helle und hohe Stimme von ſich.

Nun hat man auch Sänger, ſonderlich Frauensleute und Kinder, welche hoch und fein ſingen, ſolche ſingen den Diſcant und heißen Diſcantiſten, die können es in der Tiefe nicht bis eingeſtrichen *c* bringen, allein ſie ſingen bis zweygeſtrichen *g*, ja Caſtraten oder auch künſtliche Sängerinnen können Töne der dreygeſtrichenen Octave hervorbringen.

§. 5. Wenn nun jemand einem, der die Violine ſpielete, Noten wollte vorlegen zu ſpielen und machte immer zehn Linien (hierbey und bey dem folgenden ſchlage Cap. 3. §. 11. nach, da die zehn Linien mit ihren Buchſtaben bemerket ſtehen) da doch auf den vier unterſten Linien nie eine Note zu ſtehen kommen könnte, als welche vierte Linie ungeſtrichen *f* heißet, welches *f* aber die Violine nicht machen kann, die fünfte Linie, welches ungeſtrichen *a* iſt, hätte nur ein oder zweymal eine Note, ſo wäre es ja ganz überflüßig, der Violine zehn Linien vorzuſchreiben, weil die erſtern vier Linien gar nicht und die fünfte etwa einmal, oder in vielen muſicaliſchen Stücken wohl gar nicht vorkäme; deswegen hat man nur fünf Linien für die Violine nöthig. Weil nun ferner bey der Violine mehr die Höhe als Tiefe üblich iſt, alſo daß ſie gar oft nicht tiefer als eingeſtrichen *a* gehet, hingegen aber die zweygeſtrichene Octave und ein Theil der dreygeſtrichenen Octave deſto öfterer gebraucht wird, ſo hat man von unſern zehn Clavierlinien nur die ſiebente, achte, neunte und zehnte Linie genommen und noch eine Linie über der zehnten gemacht, daher es denn gekommen, daß die Violinnoten anders als die Diſcantnoten heißen, nämlich da heißet die unterſte von den fünf Linien (welche im

Diſ-

Digitized by Google

Diſcant $\bar{c}$ iſt) in den Violinnoten $\bar{e}$, ſo wie denn die ſiebente von unſern zehn Linien (als womit die Violinnoten anfangen,) auch $\bar{e}$ iſt.

§. 6. Man hat alſo bey allen in der Tiefe und Höhe unterſchiedenen Inſtrumenten und Singeſtimmen der Menſchen eine Anzahl von fünf Linien genommen und behalten, allein man hat aus unſern im dritten Cap. §. 11. bemerkten zehn Linien, diejenigen fünf Linien herausgenommen, die nach Beſchaffenheit des Inſtruments oder der Stimme des Menſchen am meiſten gebraucht werden; und alſo ſind die vielerley Noten eigentlich nicht vielerley, ſondern einerley, der ganze Unterſchied beſtehet darinnen, daß man von unſern zehn Linien bald die zweyte, dritte, vierte, fünfte, ja bald die ſechs unterſten Linien ausgelaſſen und entweder mit der dritten oder vierten, fünften, ſechſten, ja wohl mit der ſiebenten Linie erſt angefangen; dahero es dann gekommen, daß die unterſte von den fünf Linien ſo mancherley Namen der Buchſtaben hat, als man Arten von Noten hat, nämlich nachdem man zwey, drey, vier und mehr von unſern zehn Linien hat weggelaſſen: als im Tenor hat man die beyden unterſten Linien ausgelaſſen und mit der dritten den Anfang gemacht, welche dritte Linie bey unſern zehn Linien *d* heißet, und ſo heißet denn auch die unterſte Linie im Tenor *d*. Im Alt hat man drey Linien ausgelaſſen, und mit der vierten Linie, welche *f* heißet, angefangen, deswegen heißet die unterſte Linie im Alt *f*. Im hohen Alt hat man vier Linien weggelaſſen und mit der fünften Linie unſerer zehn Linien, als welche *a* heißet, angefangen, deswegen heißet die unterſte Linie im hohen Alt *a*. Im Diſcant hat man, (wie wir im dritten Cap. gezeiget) die fünf erſten Linien abgetheilet und alſo erſt mit der ſechſten Linie angefangen, welche $\bar{c}$ heiſſet, heißt alſo die unterſte Linie im Diſcant $\bar{c}$. In den Violinnoten hat man ſechs Linien ausgelaſſen und mit der ſiebenten Linie welche $\bar{e}$ heißet, angefangen, darum heißt die unterſte Linie in dem Violinſchlüſſel (welchen man auch den teutſchen Schlüſſel nennet) $\bar{e}$. Im franzöſiſchen Schlüſſel hat man ſieben Linien ausgelaſſen, und erſt mit der achten Linie welche $\bar{g}$ heißet angefangen, deswegen heißt die unterſte von den fünf Linien im franzöſiſchen Schlüſſel $\bar{g}$. Eben ſo, nämlich *g*, hieße auch die unterſte von den fünf Linien im Baß (oder die erſte von unſern zehn Linien) doch beſtehet der Unterſchied hierinnen, daß die unterſte Linie im Baß groß *G*, im franzöſiſchen Schlüſſel aber eingeſtrichen $\bar{g}$ iſt.

§. 7. Gleich wie man nun im Violinſchlüſſel, da man mit der ſiebenten Linie, und im franzöſiſchen Schlüſſel, da man ſo gar erſt mit der

achten Linie anfieng, im erſtern Falle nur vier und im andern Falle nur drey von unſern zehn Linien übrig behielte, ſo man über der zehnten Linie noch eine oder zwey Linien gezogen, damit die Anzahl der fünf Linien völlig wäre; eben ſo will ich ſagen, hat man auch noch einen Schlüſſel in der Muſic, da man, ehe man die erſte von unſern zehn Linien ſetzet, erſtlich noch eine Linie darunter ziehet und alſo von unſern zehn Linien nur die vier unterſten abgenommen, da denn die unterſte Linie groß *E* heißet, dieß iſt der tiefe Baß, und da die Linie, welche im Violinſchlüſſel die unterſte iſt auch $\bar{e}$ heißet, ſo ſind dieſe beyden Schlüſſel nur darinnen unterſchieden, daß im Violinſchlüſſel die unterſte Linie eingeſtrichen $\bar{e}$, im tiefen Baß aber die unterſte Linie groß *E* iſt.

§. 8. Hier haben wir nun neunerley Arten Noten bemerket, nämlich 1) Diſcant. 2) Baß. 3) Tenor. 4) Violin oder teutſchen Schlüſſel. 5) Alt. 6) hoher Alt. 7) hoher Baß. 8) niedriger oder tiefer Baß und 9) den franzöſiſchen Schlüſſel. Eigentlich aber ſind nur ſiebenderley Arten Noten, weil, wie §. 6. und §. 7. geſagt worden, der franzöſiſche und Baßſchlüſſel, wie auch der Violinſchlüſſel und der tiefe Baß einerley, und nur in der Octave unterſchieden ſind.

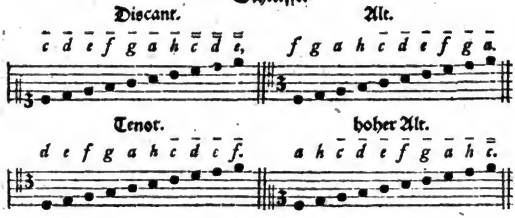
§. 9. Das möchte einem bange machen, ſo vielerley Arten Noten zu lernen, allein man hat ein Mittel gefunden, um denen, die ſolche zu erlernen nöthig haben, die Erkenntniß derſelben zu erleichtern. Man hat nämlich die neun Schlüſſel in drey Theile getheilet und ſie in $\bar{c}$, $\bar{g}$ und *f* Schlüſſel eingetheilet, das iſt, man hat ein gewiſſes Zeichen erdacht, welches auf der Linie die $\bar{c}$, $\bar{g}$ oder *f* heißen ſoll, ſtehet. Nun könnte dieß Zeichen aus den Buchſtaben $\bar{c}$, $\bar{g}$ oder *f* ſelbſten beſtehen, dieß wäre das einfältigſte und deutlichſte, wie man denn auch vermuthlich im Anfange ſolche Buchſtaben dazu wird gebrauchet haben, welches man noch am *g* Schlüſſel ſehen kann, da man hernach zwar den Buchſtaben *g* behalten, ihm aber einen ſolchen Zug angehänget, daß das weſentlichſte Zeichen des Buchſtabens *g* faſt iſt verdunkelt worden, alſo .

§. 10. Damit wir nun den ganzen Notenkram (daß ich ſo rede) hier bey einander haben, ſo will die Bezeichnung und Benennung dieſer mancherley Arten Noten herſetzen. $\bar{c}$ Schlüſſel hat man viere, nämlich Diſcant, Alt, Tenor und hoher Alt, $\bar{g}$ Schlüſſel hat man nur zweye, Violinſchlüſſel (welchen man auch wohl den teutſchen nennet) und den franzöſiſchen Schlüſſel. *f* Schlüſſel hat man dreye, nämlich den ordi-

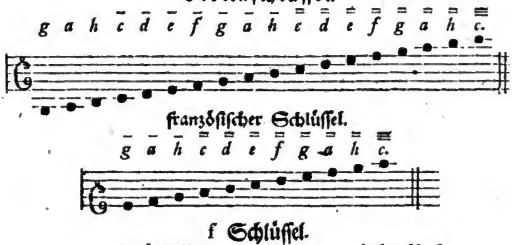
nairen

nairen Baß, den hohen Baß und den tiefen Baß. Die unterschiedene Zeichnung oder Schreibung dieser Schlüssel siehet aus, wie solche Cap. 5. schon angemerket, wir wollen sie noch einmal hersetzen.

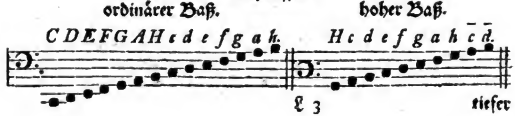
c Schlüssel.



g Schlüssel.

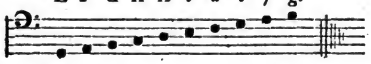


f Schlüssel.



tiefer Baß.

E F G A H c d e f g.



§. 11. Der $\bar{c}$ Schlüſſel zeiget mir, welche Linie eingeſtrichen $\bar{c}$ heißen ſoll, der *g* Schlüſſel zeiget mir, welche Linie eingeſtrichen $\bar{g}$ heißen ſoll, ſo wie der *f* Schlüſſel mir zeiget, welche Linie ungeſtrichen *f* heißen ſoll, nämlich die Linie welche durchs Zeichen umſchloſſen oder eingeſchloſſen worden. Habe ich alſo eingeſtrichen $\bar{c}$ im Diſcant auf der unterſten Linie, im Alt auf der dritten, im Tenor auf der vierten und im hohen Alt auf der zweyten Linie; das eingeſtrichene $\bar{g}$ habe ich im teutſchen oder Violinſchlüſſel auf der andern Linie und im franzöſiſchen Schlüſſel auf der erſten oder unterſten Linie. Das ungeſtrichene *f* wird in den drey Baßſchlüſſeln angewieſen, im ordinären Baß auf der vierten Linie, im hohen Baß auf der dritten und im tiefen Baß auf der fünften Linie.

§. 12. Unter dieſen Noten ſind die Violin- Alt- und Tenornoten die nöthigſten, der hohe Alt, der hohe und tiefe Baß, wie auch der franzöſiſche Schlüſſel kommen ſelten vor. Die Violinnoten ſind einem Clavieriſten zu wiſſen nöthig, weil viele ja faſt die meiſten Clavierſachen in dieſem Schlüſſel ſtehen. Die Alt- und Tenornoten ſind einem Liebhaber der Melodien der Pſalmen der Reformirten nöthig, weil ſolche Pſalmmelodien in den gedruckten Pſalmbüchern im Alt oder Tenor ſtehen; will einer nun die Melodie eines ſolchen Pſalmen ſpielen, ſo muß er vor allen erſt ſehen, ob es Alt, Diſcant oder Tenornoten ſind, welches ihm der gedruckte Schlüſſel anzeiget.

§. 13. Ein Anfänger kann, wie geſagt, dieß ganze Capitel auslaſſen, damit es ihm nicht verwirre, hernach kann es ihm nützen.

Dritter

Dritter Abſchnitt.
Von der Menſur oder Zeitmaaße der Noten.

CAPVT I.
Von der Zeitmaaße überhaupt.

§. 1.

Nun iſt es Zeit, daß wir auch etwas von der Menſur, oder von der Geltung der Noten in Anſehung der Zeitmaaße reden. Es wird freylich bey Spielung eines Chorals oder Liedes eben ſo wenig auf den Tact und die Zeitmaaße geſehen, als wenig eine Gemeine ſolches Lied nach dem Tacte ſinget; es könnte bey Liedern in dieſem Stücke auf den Gebrauch an, nach welchem dann einige Lieder langſam, andere etwas geſchwinder geſungen werden, als wornach ſich einer im Spielen richtet. Dem allen aber ohngeachtet, muß man doch etwas vom Tacte wiſſen, und nicht ganz unwiſſend darinnen ſeyn.

§. 2. Wir haben bisthero nur bloß mit dem Klange eines Tones zu thun gehabt und gezeiget, wie die verſchiedenen Klänge unſers Claviers in und durch die Noten vorgeſtellet und angezeiget werden. Nun weiß ein jeder, wie ich einen Ton oder Klang lang ausdehnen und aushalten, oder ihn auch kurz abbrechen kann, um gleich zu einem folgenden Tone zu gehen

§. 3. Deswegen muß auch die Zeit eines jeden Tones, oder wie lange ſich ein jeder Ton hören laſſen ſoll, durch die Noten angezeiget werden können, und dieſes kann bey dem Gebrauche der Noten viel bequemer, als bey der Tabulatur, geſchehen; als wovon im erſten Capitel des IIten Abſchnitts etwas gedacht.

§. 4. Die fünf Linien und die vier Spatia zeigen alſo bloß den Ton an, die verſchiedene Zeichnung und Schreibart der Noten zeiget gar ſchön

und

und deutlich die Zeitmaaße an, oder ob eine Note kurz oder lang ſoll ausgehalten werden. Deswegen man bey Nennung der Noten nur bloß zu ſehen hat, auf welch einer Linie oder Zwiſchenraume ſie ſtehet; wie viel ſie aber gelte, oder wie lang oder kurz ſie ſoll tönen oder aushalten, ſolches ſage ich, ſiehet man an der verſchiedenen Schreibart derſelben.

CAPVT II.

Wie bey einer Hang-Uhr der Tact bequem zu erlernen.

§. 1. Wir haben oben im IIten Abſchnitte Cap. 15. §. 5. ſchon etwas weniges vom Tacte geſaget, hier aber wollen wir ſehen, ob wir einem Unwiſſenden etwas vom Tacte beybringen können, damit er ſich einen rechten Begriff davon möge machen können.

§. 2. Ich nehme hierbey eine Hang-Uhr (allein keine engliſche große Uhr) zu Hülfe, als welche mancher ſonderlich hier zu Lande hat. Eine ſolche Uhr hat in Anſehung der Unruhe oder der Perpendicul einen egalen Schlag, indem ſich die Unruhe auf eine gleiche egale Weiſe zur rechten und zur linken Hand wendet und ſich hören läſſet.

§. 3. Wie nun eine ſolche Uhr in ihrem Schlag egal ſeyn muß, das iſt, nicht einmal geſchwind und dann wieder einmal langſam, ſondern immer einerley, eben ſo muß auch die Zeitmaaße oder der Tact bey der Muſic egal ſeyn, das iſt, was geſchwind angefangen, muß in der Mitte eines Stückes nicht langſam und denn wieder geſchwind geſpielet werden.

§. 4. Willſt du nun in Anſehung des Tactes einen Nutzen von deiner Hang-Uhr haben, ſo zehle ihre Schläge, die der Perpendicul macht von 1 bis 8, und gleich wieder von 1 bis 8, und ſo oft du anfängſt wieder 1 zu zehlen, ſo gieb ein Zeichen mit deiner Hand auf den Tiſch, nämlich ſchlage deine Hand auf den Tiſch, und laſſe ſie ſo lange liegen, bis du bey 8 kömmſt, dann hebe ſie auf, und wenn du 1 ſageſt, ſo ſchlage ſie wieder auf den Tiſch. Dieß thue ſo lange, und wiederhole ſo oft, bis du merkeſt, daß dir dieſe Egalität der Schläge der Perpendicul eigen wird. Dieß wäre dann die Zeitmaaße eines ziemlich langſamen vollen Tactes. Wir wollen die Uhr weiter zur Erläuterung gebrauchen, indem ſie einem Unwiſſenden alles deutlich zeigen kann.

CAPVT

CAPVT III.

Gebrauch dieſer Uhr, bey der verſchiedenen Zeitmaaße der Noten.

§. 1. Nun will ich die verſchiedenen Arten der Noten in Anſehung der Zeitmaaße beſchreiben, damit man die Bezeichnung des Tactes, wie ſolche in den Noten bemerket wird, könne erkennen lernen.

§. 2. Erſtlich hat man eine Note, die zeiget an, daß man nicht eher zu einer andern gehen ſoll, bis man an der Uhr 8 Schläge des Perpendiculs gezehlet, und dieſe Note ſtellet einen ganzen Tact vor und ſiehet aus wie eine Nulle doch mehr länglich als rund, als:

§. 3. Soll dein Ton ſich nun ſo lange hören laſſen, als bis du vier Schläge der Uhr zehleſt, ſo ſiehet die Note, die ſolches anzeiget alſo aus . Bekömmt alſo der ganze Tact einen Strich, dieſe Note gilt einen halben Tact oder du zehleſt vier Schläge der Uhr, dann geheſt du gleich mit dem fünften Schlag deiner Uhr zum folgenden halben Tact, und zehleſt wieder vier Schläge an deiner Uhr, oder fängſt von fünfe an und zehleſt bis achte inclusive. Iſt alſo die Zeitmaaße von zwey halben Tacten gleich der Zeitmaaße von einem ganzen Tacte, oder zwey halbe Tacte gehen auf oder zu einem ganzen Tact.

§. 4. Soll weiter deine Note um die Hälfte kürzer als ein halber Tact klingen, oder ſich nur ſo lange hören laſſen, bis du zwey Schläge der Uhr zehleſt, ſo heißen ſie Viertel, weil viere derſelben auf einen ganzen Tact und folglich zwey auf einen halben Tact gehen, ein Viertel ſiehet ſo aus:

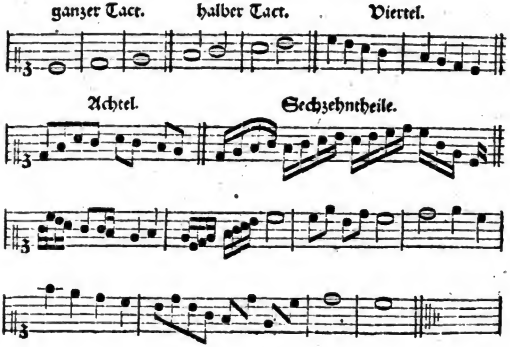
§. 5. Willſt du nun zu jedem Schlag deiner Uhr einen Ton haben, ſo kommen Achtel heraus (weil wir acht Schläge auf einen ganzen Tact gerechnet haben) folglich gehen achte derſelben auf einen ganzen und viere auf einen halben Tact, und zweye auf ein Viertel. Wenn ein Achtel allein vorkömmt, ſo wird an den Strich eines Viertels ein Haacken gemacht, als . Kommen aber 2. 3. oder 4. nach einander vor, ſo werden die Viertel mit einem Strich zuſammen gezogen, eben dieſer Strich nun machet, daß es keine Viertel mehr ſind, ſondern Achtel, als:

Digitized by Google

§. 6. In Liedern kommen ſelten geſchwindere Noten vor, vornemlich was den Diſcant oder die Melodie betrifft; weil aber der Baß doch wohl zuweilen Sechzehntheile hat, ſo will ich auch zeigen, wie die Sechzehntheile ausſehen, ſie ſehen alſo aus:

Solche kannſt du auf deiner Uhr alſo bemerken: du mußt nämlich die Benennung deiner Zahlen zweyſylbig machen, nämlich wie folget: Eine, Zweye, Dreye, Viere, Fünfe, Sechſe, Sieben, Achte. Dadurch bekömmſt du 16 Sylben und rechneſt auf jedem Schlag deiner Uhr 2 Töne. Gilt deswegen ein ganzer Tact 16 Sechzehntheile, ein halber halb ſo viel, nämlich 8 Sechzehntheile, ein Viertel wieder halb ſo viel als ein halber Tact, nämlich 4 Sechzehntheile, und ein Achtel hat 2 ſolcher Sechzehntheile.

§. 7. Nun will ich ſie in Noten auf Linien vorſtellen.



CAPVT

CAPVT IV.

Von der Fertigkeit im Tacte, oder wie ſolcher ſich an den Schlägen der Uhr zeiget. Item eine leichte Arie.

§. 1. Stelle dir vor, es wären 5 Perſonen da, die da mit einander ſpieleten oder ſängen, und des erſten Ton dauerte einen ganzen Tact (das machte nach unſerer Uhr 8 Schläge des Perpendiculs aus), und der andere hätte halbe Tacte, der dritte hätte Viertel, der vierte hätte Achtel und der fünfte hätte Sechzehntheile. Dieſe 5 Perſonen nun hätten unter ſich verabredet, daß ein ganzer Tact ſo lange klingen und ſich hören laſſen ſollte, oder man wollte das Tactzeichen mit dem Fuß nicht eher geben, bis ſich der Perpendicul an einer Uhr 8 mal hätte hören laſſen; ſo wäre es zwar nicht nöthig, daß ſie ſich nach dem Schalle der Uhr richteten, denn die 5 Töne dieſer 5 Perſonen würden den Schlag oder Schall der Uhr alſo übertäuben, daß man nichts davon hören könnte; dieß aber wäre doch nöthig, daß alle 5 Perſonen auf ſolche egale Weiſe von 1 bis 8 zehleten, als die Uhr ſolche Schläge egal hören läſſet, und dieſes geſchiehet auch wirklich bey allen denen, die da tactmäßig zuſammen ſpielen und mit einander in ihren verſchiedenen Tönen harmoniren, ſo egal und gleich, als wenn ſie alles nach der Uhr abgemeſſen hätten.

§. 2. Denn gleichwie bey der Uhr die Räder machen, daß alles egal iſt, ſo iſt gleichſam in denen, die (wie man ſagt) tactveſte ſind, ein Uhrwerk, daß ſie nicht anders als ganz abgemeſſen in ihren Tönen ſeyn können. Es ſind aber nicht alle Menſchen von Natur gleich geſchickt den Tact zu lernen, ſondern nur die, denen er gleichſam angebohren oder in der Natur lieget. Dieſes kannſt du ſehen bey einer Verſammlung vieler Leute, die alle ihre Freyheit haben nach den Bewegungen und Trieben ihrer Natur zu handeln, wenn ſolche eine Menuet ſpielen hören, und die Zuhörer luſtig oder frey ſind, ſo wirſt du einige unter ihnen ſehen, die es faſt nicht laſſen können zu hüpfen oder den Tact zu ſchlagen, andere aber die ſtille ſtehen und unbewegt bleiben. Denen erſtern iſt der Tact angebohren, die andern aber wiſſen nichts davon; dieß geſchiehet aber gemeiniglich bey Tripel oder Dreyviertel Tact, bey Vierviertel Tact, als welcher ſo lebhaft nicht iſt, findet man es ſo nicht. Dieſes dienet nur zu zeigen, wie einige von Natur mehr Geſchicklichkeit den Tact zu erlernen haben, als andere.

§. 3. Damit wir uns aber nicht zu weit entfernen, ſo wenden wir uns wieder zu den §. 1. erwehnten 5 Perſonen die mit einander ſpielen ſollen, und von welchen eine jede Perſon Noten von verſchiedener Geltung oder Zeitmaaße hatte, ſo müßte dann der erſte von dieſen Spielern, der nur eine Note hat in ſeinem ganzen Tact, dieſe Note, die einen ganzen Tact ausmacht, ſo lange klingen, ſchallen und tönen laſſen, bis die Uhr 8 Schläge geſchlagen hätte, wie er denn auch in ſich ſelbſt von 1 bis 8 zehlen müßte, ehe er zu einem andern Tone gienge, der andere aber der 2 halbe Tacte gegen des erſtern ganzen Tact zu ſpielen hätte, müßte zu jedem halben Tacte oder Tone in ſich 4 Schläge der Uhr abzehlen, ehe er zu ſeinem zweyten halben Tone gienge, als welchen er anfienge, wenn er anfienge 5 zu zehlen, und müßte damit wieder ſo lange aushalten, bis er von 5 bis 8 gezehlet hätte, dieſer machet alſo in der Zeit da die Uhr 8 mal angeſchlagen, zwey Töne.

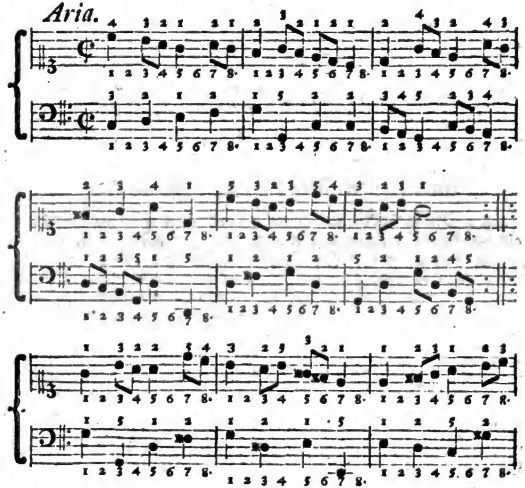
§. 4. Der dritte nun der Viertel hat, muß auch 8, als die angenommene Zahl des Tactes zehlen, und muß bey Zehlung der 1. 3. 5. 7. ſeinen Ton verändern oder ein neues Viertel hören laſſen; wenn er nun mit den andern egal 8 weggezehlet, ſo wird er 4 Noten gegen des erſtern Einen ganzen Tact, und 2 Noten gegen des zweyten zwey halbe Tact-Noten haben hören laſſen, und zwar ſo accurat wie die Uhr ihre Schläge thut. Der vierte der Achtel zu ſpielen hat, der läßt bey jedem Schlage von den 8 Schlägen der Uhr einen Ton hören, und macht alſo 2 Noten, indem der dritte Eine, 4 indem der andere 2, und acht Noten indem der erſte ſeinen Einen Ton hören läſſet; der fünfte aber, der Sechzehntheile hat, iſt am geſchwindeſten in ſeinem Spielen, damit er ſeine 16 Noten in der abgemeſſenen Zeit von 8 zehlen, hören laſſen kann, er muß aber nicht geſchwinder ſeyn als nöthig, ſondern wenn er ſeine ſechzehnte Note hören läſſet, ſo muß er im egalen Zehlen zu der letzten Sylbe von Achte (nämlich te) gekommen ſeyn.

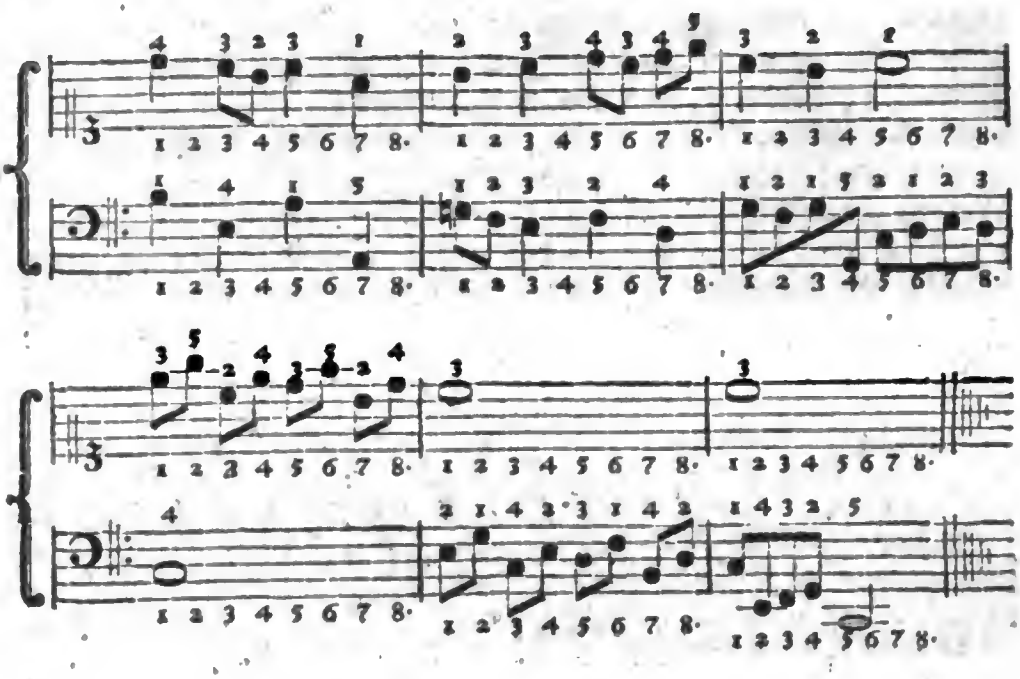
§. 5. Hieraus kann einer ſehen den Unterſchied der Ganzen, Halben, Viertel, Achtel und Sechzehntheiltact-Noten, wie auch die große Accurateſſe, die in Anſehung der Zeit bey dem Spielen mit andern muß beobachtet werden, da nichts einen Augenblick zu ſpät oder zu früh geſpielet werden muß.

§. 6. Wer keine Uhr hat, der muß ſich anders helfen und ſich üben auf eine egale Weiſe von Eins bis Achte zehlen zu lernen, und wenn er Achte geſagt, gleich wieder von Eins anfangen; ich will eine kleine Arie

herſetzen

herſetzen und die Zahlen von Eins bis Achte darunter ſetzen, da er denn finden wird, daß bey einem Viertel immer eine Zahl genennet oder gezehlet wird, ohne daß ein Clavier angeſchlagen wird, bey Achteln aber, je eines zu einer Zahl, und zu dem letzten halben Tact eines Theils dieſer Arie vier Zahlen. Ich will einen Baß dazu ſetzen, man übe ſich aber nur vorerſt den Discant nach dem Tacte zu ſpielen, alsdenn auch den Baß allein, damit man den Unterſchied eines Viertels von einem Achtel möge recht erkennen, nachhero kann man ſehen, ob man mit beyden Händen dieſe kleine Arie tactmäßig kann ſpielen lernen; ich will die Finger darüber ſchreiben.





CAPVT V.

Anmerkungen über die vorhergehende Arie.

§. 1. Bey dieſer Arie will ich ein und anders, ſo wohl was den Tact als was die Fingerſetzung betrifft anmerken. Ich habe mit Fleiß einen leichten Ton erwehlet, deſſen Vorzeichnung weder ♯ oder b hat, nämlich *C dur* (ich habe zwar von der Bedeutung dieſes Ausdrucks noch nichts geſaget, es ſoll aber hernach ſolcher deutlich gemacht werden, man merke ſich aber hierbey zum voraus, daß wenn die letzte Baßnote ein *C* iſt und weder ein ♯ oder b vorgezeichnet ſtehet, man alsdenn ſaget das Stück ſey aus *C dur*.) damit ein Anfänger auf die Hauptſache, welche ich ihm in dieſer Arie zeigen will, nämlich auf den Tact oder auf die von einander unterſchiedene Zeitmaaße eines ganzen Tactes, eines halben Tactes, eines Viertels und eines Achtels, deſto beſſer möge acht haben können. Es kommen alſo in dieſer Arie keine andere Semitonia vor, als diejenigen, welche mitten in der Arie durch Vorzeichnung eines Creutzes ſind gemacht worden.

§. 2.

§. 2. Die meiſten Noten dieſer Arie in Anſehung der Menſur ſind die Viertel und die Achtel, indem der halbe und ganze Tact nur zwey mal darinnen vorkommen. Achtel und Viertel findet man in leichten Arien und Liedern auch am meiſten, deswegen der Unterſcheid dieſer beyden Arten Noten auch am erſten und beſten zu erlernen iſt.

§. 3. Man findet unter jedem Tact die Zahlen von 1 bis 8, dieß zeiget nicht die Anzahl der Noten eines Tactes an, ſondern giebt nur zu erkennen, daß dieſe Arie im ganzen Tact ſtehet, wie ſolches das Zeichen C welches vorne an ſtehet auch zeiget, und wird man befinden, daß der Tactſtrich jedes mal nach der Zahl 8 ſtehet, indem ſich mit Eins immer ein neuer Tact anfängt.

§. 4. Nun würde es einem ſchwer fallen, immer von 1 bis 8 laut zu zehlen, weil hier kein Stilleſtand Platz hat, deswegen gewöhne man ſich in Gedanken von 1 bis 8 zu zehlen, da man denn bey einem Viertel die zweyte Zahl ohne Anſchlag eines Claviers läßt vorbey gehen, bey einem Achtel aber zu jeder Zahl eine Note anſchläget, zu einem halben Tact gehören 4 Zahlen und zu einem ganzen Tact 8 Zahlen, wie ſolches die Unterſchrift der Zahlen von 1 bis 8 deutlich lehret.

§. 5. Wer nun in ſich egal zehlet, und wohl Achtung giebt, denn fremde Gedanken müſſen allhier verbannet ſeyn, der wird aus dieſer Arie viel lernen, inſonderheit was die Menſur oder den Tact betrifft; er kann, wie ſchon erinnert, den Diſcant erſt allein und hernach den Baß auch allein tactmäßig, daß iſt nach einer egalen Zehlung in Gedanken von 1 bis 8 ſpielen, kann er nun dieſes ſchon ohne viele Mühe thun, ſo kann er dieſe Arie mit beyden Händen zugleich üben;

§. 6. Da er denn wohl Acht haben muß, daß er immer 2 Achtel zu einem Viertel macht, es mögen nun im Diſcant 2 Achtel zu einem Viertel im Baß, oder im Baß 2 Achtel zu einem Viertel im Diſcant ſtehen, die untergeſchriebene Zahlen zeigen dieſes deutlich, denn da findet man über die Zahl 3. 4 und 7. 8. im erſten Tact dieſer Arie eine Note (welche ein Achtel iſt) hingegen ſtehet im Baß nur über 3 und 7 eine Note (welche ein Viertel iſt) und 4 und 8 hat keine Note, deswegen muß im Diſcant die Note über 4 und 8 alleine ohne Baß gehen, man läßt alſo die Baßnote über 3 und 7 ſo lange liegen, bis der Diſcant die Achtelnote über 4 und 8 gemacht hat; denn 2 Achtel haben die Zeitmaaße Eines Viertels, oder Ein Viertel dauert ſo lange als 2 Achtel. Dieß meyne begreiflich genung gemacht zu haben. Die Information vermag

nicht

Digitized by Google

nicht mehr; Fleiß, Zeit und Uebung muß die Geſchicklichkeit und den Habitum bringen. Welches alles auch durch die accurate Untereinanderſetzung der zuſammen anzuſchlagenden Baß- und Diſcantnoten erleichtert worden.

§. 7. Was die Fingerſetzung dieſer Arie betrifft; ſo iſt ſolche ſo wohl im Baß als Diſcant über jeder Note angezeiget. Weil allhier nicht wie bey Liedern die Eintheilung in Sätze gilt, ſondern nur die Eintheilung in 2 Theile, nämlich da das Repetitionszeichen ſtehet und das Ende, ſo ſcheinet die Fingerſetzung etwas mehr Schwierigkeit zu haben, als bey Liedern, allein die Schwierigkeit iſt allhier nicht groß, weil die Gänge dieſer und vieler ſolcher leichten Arien ganz natürlich und bequem nach den Fingern eingerichtet ſind. Jedoch wollen wir über ein und anders etwas bey dieſer Gelegenheit erwehnen, denn je mehr wir die Regeln der Fingerſetzung bey den gegebenen Exempeln wiederholen, je beſſer behält man ſie, und je beſſer werden wir den IVten Abſchnitt verſtehen.

§. 8. Das Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen kömmt in den beyden erſten Tacten des Diſcants, wie auch im erſten Tact des Baſſes allhier vor. Weil der zweyte Finger ſowohl in der rechten als linken Hand ſehr bequem zum Ueberſchlagen iſt, ſo wird dieſes Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Diſcant im Heruntergehen, und im Baß im Heraufgehen oft gebraucht. Der berühmte C. Ph. Em. Bach, Königlicher Preußiſcher Cammermuſicus ſchreibet in ſeinem Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen p. 26. §. 35. alſo davon: „Das Ueberſchlagen, welches mit dem zweyten „Finger über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten „geſchiehet, hat ſeinen eigentlichen Nutzen bey Paſſagien ohne halben „Töne; allda geſchiehet es auch, wenn es nöthig iſt, oft hintereinander.“ Wo das Ueberſchlagen des dritten Fingers über den vierten geſchehen kann, wollen wir bey Gelegenheit, wo nicht eher, doch im IVten Abſchnitte zeigen. Die Folge der Noten und die vorige Lage der Hand hat verurſachet, daß wir dieſes Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Baß zweymal gebraucht haben, ungeachtet es kein Gang oder gehende Paſſagie geweſen, ſondern ein Sprung in die Tertie, ſolches iſt bey *d* und *fis* im fünften und ſiebenten Tact im Baß geſchehen; denn hier war keine bequemere Fingerſetzung anzubringen. Im fünften Tact mußte ſie abſolut ſo und nicht anders ſeyn. Im ſiebenten Tact hätte ich nun wohl auf *d* den dritten Finger ſetzen können, allein dieß hätte eine gar zu große Spannung der Finger verurſachet.

§. 9.

Digitized by Google

§. 9. Das Unterſetzen des Daumens kömmt im Diſcant zweymal nämlich im neunten und zwölften Tacte vor, nämlich im neunten Tacte nach dem dritten Finger und im zwölften nach dem zweyten Finger. Im Baß aber kömmt dieß Unterſetzen des Daumens nur einmal vor, nämlich in den beyden letzten Tacten bey 8 und 1. oder bey *d* und *c*, da der Daumen unter den zweyten Finger geſetzet worden. Kein anderer Finger als allein der Daumen beſchäfftiget ſich mit dem Unterſetzen, und ſolches kann nach allen Fingern, nur nicht nach dem fünften oder kleinen Finger, geſchehen. Weil der Daumen ſich gerne nahe an den halben Tönen aufhält, ſo mußte auch im neunten Tacte der Daumen nach dem dritten Finger (der auf *gis* ſtund) untergeſetzt werden, hätte ich das nach *gis* folgende *a* mit dem vierten Finger bezeichnet, und den Daumen alsdenn nach dem vierten Finger auf *h* untergeſetzet, ſo hätte ich wider die Regel des Gebrauchs des Daumens gehandelt, denn der berühmte Hr. Bach giebt für den Daumen l. c. pag. 25. §. 33. folgende Regel: „Es „wird der Daumen, der rechten Hand, im Aufſteigen nach einem oder „mehrern (wie hier in unſerer Arie geſchehen) halben Tönen, im Ab„ſteigen aber vor einem oder mehrern halben Tönen, und der linke Dau„men im Abſteigen nach, und im Aufſteigen vor den halben Tönen ein„geſetzt. Wer dieſe Hauptregel in den Fingern hat, dem wird es allezeit „fremde fallen, bey Gängen, wo halbe Töne vorkommen, den Daumen „etwas entfernt von ſelbigen einzuſetzen.“

§. 10. Das Auslaſſen gewiſſer Finger (ich meyne allhier, alsdenn wenn die Noten gradatim gehen, denn im Sprunge verſteht es ſich von ſelbſten, daß ich nach Beſchaffenheit des Sprunges 2 bis 3 oder wohl gar 4 Finger auslaſſe) iſt eine der nöthigſten Freyheiten, die wegen der Folge der Noten erlaubt iſt, und da man die Hand zuſammen ziehen muß. Solches Auslaſſen der Finger haben wir hier zweymal, als im fünften und achten Tact im Diſcant; und im Baß einmal im neunten Tacte. Im fünften Tacte des Diſcants iſt der vierte Finger, und im achten Tacte iſt der zweyte, dritte und vierte Finger ausgelaſſen worden; im fünften Tacte hätte man auch auf ♯ den vierten Finger ſetzen können, ſo wäre kein Finger ausgelaſſen worden, im achten Tact aber hat dieſes Auslaſſen der Finger nothwendig wegen der Folge geſchehen müſſen, eben wie ſolches auch im neunten Tacte des Baſſes nöthig war, da der dritte und vierte Finger ausgelaſſen worden.

§. 11. Dieß wäre, was bey Gelegenheit der Arie des vierten Capitels habe anmerken wollen. Wir gehen jetzo weiter; da ſich denn keiner daran ſtoßen wolle, daß bey dieſem Unterrichte vieles ſo oft wiederholet wird, denn dieſes iſt mit allem Fleiße geſchehen, eben wie bey mündlichem Unterrichte einerley Ding manchem Scholaren wohl mehr als zwanzigmal muß vorgeſaget werden, ehe er es faſſen und behalten kann. Es wird dieſe Wiederholung auch keinem, der ſich ſelbſt aus und nach dieſem Unterricht informiren will, unangenehm oder verdrießlich, ſondern vielmehr nützlich und angenehm ſeyn, ſonderlich ſolchen, die die Gabe nicht haben etwas bald und geſchwinde zu faſſen. Die beyden folgenden Capitel haben nun vieles in ſich, was ſchon geſaget worden; ich ſchreibe vor Anfänger, und ſtelle mir hierbey nicht lauter kluge Köpfe vor, ſondern gemeiniglich ſolche, die ein Ding ſchwer faſſen können, doch aber Luſt zum Clavierſpielen haben.

CAPVT VI.

Von der verſchiedenen Geltung der Noten.

§. 1. Beym Clavierſpielen ſind die rechte und linke Hand gleichſam zwey Perſonen, die zuſammen ſpielen, und da eine jede Hand in Anſehung der andern zur rechten Zeit eintreffen muß, wenn es anders recht geſpielet heißen ſoll.

§. 2. Beym Choralſpielen nun hat die accurate Abzehlung und Beobachtung des Tactes nichts auf ſich, und iſt ſo nöthig nicht, wie bey Arien und andern Sachen, denn gemeiniglich werden die Lieder nicht tactmäßig geſpielet, nur muß ein Anfänger die verſchiedene Geltung der Noten wohl inne haben.

§. 3. Zu einem ganzen Tacte gehören 2 halbe Tacte, 4 Viertel, 8 Achtel und 16 Sechzehntheile. Zu einem halben Tact aber gehören 2 Viertel, 4 Achtel und 8 Sechzehntheile. Zu einem Viertel gehören 2 Achtel oder 4 Sechzehntheile, und endlich zu einem Achtel gehören 2 Sechzehntheile.

§. 4. Dieß heißt, einfältig zu ſagen, ſo viel: ſtehet im Diſcant ein Viertel und der Baß hat 2 Achtel, ſo wird die Viertelnote des Diſcants zu dem erſten von den zwey Achteln angeſchlagen oder geſpielet, das andere

dere Achtel aber gehet allein hinten nach; und ſo auch umgekehrt, ſtehen im Diſcant zwey Achtel und im Baß ein Viertel, ſo wird das erſte Achtel des Diſcants zwar gleich zu dem Viertel des Baſſes angeſchlagen, allein das zweyte Achtel des Diſcants gehet allein, da indeſſen das Viertel des Baſſes ſo lange liegen bleibet.

§. 5. Wenn deine Noten, die du ſpielen willſt, accurat geſchrieben ſind, oder wenn Baß und Diſcant gut untergelegt ſind, ſo ſpieleſt du zu deiner Diſcantnote, diejenige Baßnote, die gerade darunter ſtehet, wo aber keine Note darüber oder darunter ſtehet, ſo gehet ſolche Note alleine, es ſey nun im Baß oder Diſcant.

§. 6. Weil man aber wohl Notenbücher findet, da alles nicht accurat geſchrieben und unter einander ſtehet, was mit einander zugleich klingen ſoll, ſo kannſt du dich nicht immer auf die §. 5. gegebene Regel verlaſſen; die aber in allen Melodien und Exempeln dieſes Unterrichts gilt, denn ich habe mich befliſſen, die Noten, die zugleich ſollen geſpielet werden, gerade unter einander zu ſetzen.

CAPUT VII.

Wie ein Lied von unterſchiedener Menſur mit beyden Händen zu ſpielen.

§. 1. Findeſt du, daß die Noten im Baß in Anſehung der Menſur eben der Art ſind, wie im Diſcant, ſo gehet immer Note zu Note, das iſt, zu Einer Diſcantnote gehöret die darunter ſtehende Eine Baßnote, wie du in den 6 Melodien der Lieder, die in dem zweyten Abſchnitte ſtehen, findeſt, daß beydes im Diſcant und Baß lauter Viertel ſtehen, und am Ende des Satzes oder Liedes gemeiniglich ein halber Tact im Diſcant und Baß ſtehet.

§. 2. Es könnten nun alle Lieder mit ſolchen Bäſſen geſetzet werden, ſo wäre von der Menſur nichts nöthig zu wiſſen, weil aber die Veränderung ſonderlich in der Muſic ſehr herrſchet und geliebet wird; ſo würde einem dieſe Art zu ſpielen auch bald verdrießlich werden, wenn nicht zuweilen der Baß ein oder zwey Noten noch hören ließe nach dem Diſcant, als welches anmuthig und ſchön iſt.

Digitized by Google

§. 3. Dahero findeſt du nun oft in Liedern, daß zu Einer Discantnote, die ein Viertel iſt, zwey Baßnoten ſtehen, welche Achtel ſind, da denn das letzte Achtel (als worüber auch keine Discantnote ſtehet) hinten nach alleine gehet, du läſſeſt aber den Finger auf dem Discantclaviere ſo lange liegen.

§. 4. Und ſo findeſt du auch oft, daß im Discant 2 Achtel ſtehen, und im Baß unter dem erſten Achtel des Discants ſtehet ein Viertel, da denn das zweyte Achtel des Discants alleine ohne Baß gehet, die Baßnote aber bleibet ſo lange liegen.

§. 5. Dieſes muß man merken, wenn Achtel und Viertel vorkommen, denn da gehet immer das letzte Achtel alleine. Sind aber in beyden Händen Achtel, ſo gehet Note zu Note.

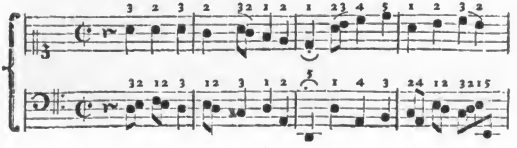
§. 6. Wann im Baß oder Discant, vornehmlich aber im Baß mehr als 2 Achtel zuſammen gezogen ſind, nämlich wenn 4 Achtel zuſammen gezogen ſind, ſo machet dieſes gar keine Veränderung, ſondern es bleibt immer veſt, daß 2 Achtel (nicht mehr auch nicht weniger) zu einem Viertel gehören.

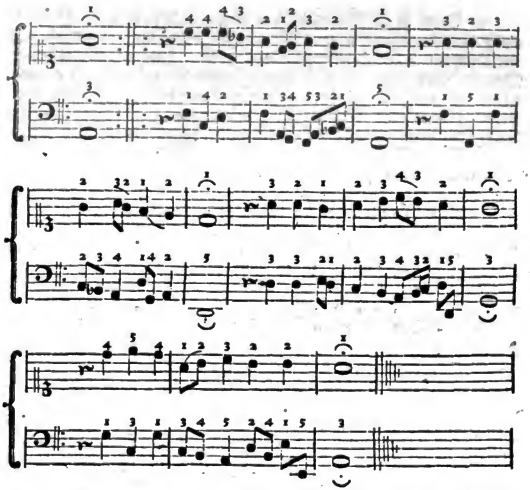
§. 7. Im folgenden achten Capitel wollen wir nun einige Melodien zur Uebung herſetzen, da man denn in acht zunehmen, daß 2 Achtel zu einem Viertel gehören, die Finger will ich wieder darüber ſetzen, und wo es nöthig iſt eine oder die andere Anmerkung dabey machen.

CAPVT VIII.

6. Lieder mit Anmerkungen.

N. 1. Durch Adams Fall iſt ganz verderbt ꝛc.

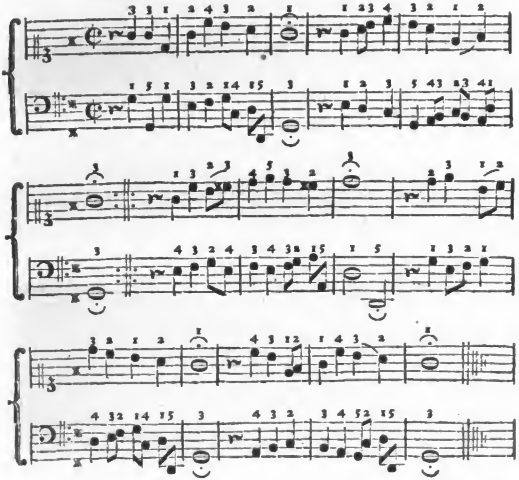




1)* Wenn ein Ton zwey, drey oder mehrmal hinter einander vorkömmt, ſo iſt bey langſamen Noten nicht immer nöthig die Finger zu verwechſeln, ſo wie ſolches bey geſchwinden Noten, als bey Sechzehntheilen geſchehen muß, wenn man aber bey langſamen Tönen abwechſelt, ſo muß man dahin ſehen, daß man das letzte mal denjenigen Finger einſetze, den die Folge der Noten haben muß. Wir haben dieſe Abwechſelung im erſten Tacte des Discants gebraucht, und zwar mit dem dritten und zweyten Finger. Im ſechſten Tacte haben wir den vierten Finger dreymal behalten, ohne Abwechſelung der Finger, als welches, wie eben erwehnet, bey langſamen Noten nicht immer nöthig iſt.

2) Sonſt iſt die Fingerſetzung in dieſem Liede ſo wohl im Diſcant als Baß leicht und natürlich. Im zwölften Tacte des Baſſes habe ich den Daumen unter den zweyten Finger geſetzt. Wenn man auf *e* den Daumen geſetzt hätte, ſo wäre man mit ſeinen Fingern noch bis *A* ausgekommen, weil nun das *d* im dreyzehnten Tacte in die Octave fällt und deswegen den Daumen haben muß, ſo würde man einen Finger, nämlich den vierten haben auslaſſen müſſen, und den dritten Finger auf *h* haben ſetzen müſſen, welches auch gut geweſen wäre. Bey dem Unterſetzen des Daumens aber hat man dieſes nicht nöthig gehabt.

N. 2. Nun freut euch, lieben Chriſten g'mein ꝛc.



3) Bey

3) Bey N. 2. Nun freut euch lieben Chriſten gemein ꝛc. kömmt das Auslaſſen der Finger, das Unterſetzen des Daumens, und das Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen vor, ſonſt iſt die Fingerſetzung ordentlich.

Das Auslaſſen der Finger iſt im Diſcant geſchehen im achten Tact bey $\bar{f}$ und $\bar{d}$ da der vierte Finger ausgelaſſen worden, und nach dem fünften Finger gleich der dritte genommen worden, dieſes wäre nun wieder nicht abſolut nöthig geweſen, allein weil der Ton, der vor dem letzten Tone eines Satzes hergehet, gemeiniglich einen Triller hat (von welcher unentbehrlichen Manier wir hernach Cap. 11. §. 6. noch etwas reden wollen) und dazu der zweyte und dritte Finger am bequemſten iſt, ſo habe darnach in den Liedern dieſes Capitels die Fingerſetzung eingerichtet, damit man, wenn man nun einen Triller hat machen lernen, die Fingerſetzung mag behalten können. Weiter findet man auch im zweyten und eilften Tacte des Baſſes, daß allda gleich nach dem vierten Finger der Daumen auf *d* eingeſetzet worden, und alſo der dritte und zweyte Finger ausgelaſſen worden, dieß war nöthig, weil *d* in ſeiner Octave in groß *D* fiel, als welche Octaven allezeit mit dem Daumen und kleinen Finger müſſen geſpielet werden.

Das Unterſetzen des Daumens kömmt im vierzehnten Tacte des Diſcants vor, da die letzte Note des Tactes, nämlich *fis*, den zweyten Finger hatte, weil nun der Daumen ſich gerne nahe an den halben Tönen hält, und die Folge der Noten ſolches auch erfoderte, ſo iſt hier der Daumen unter den zweyten Finger geſetzt.

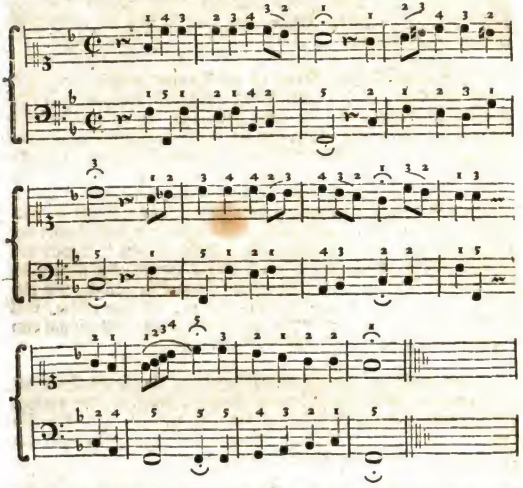
Das Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen, kömmt hier im Diſcant im eilften Tacte vor, bey $\bar{h}$ und $\bar{a}$.

4) Sonſten verſtehet einer nun ſchon aus dem Vorhergeſagten, daß weil hier ein x auf *f* im Anfange der Linien ſtehet, in dieſem Liede immer *fis* ſtatt *f* muß geſpielet werden; wie auch daß zwey Achtel zu einem Viertel müſſen gemacht werden.

N. 3.

Digitized by Google

N. 3. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich ꝛc.



5) Dieß Lied hat in der Vorzeichnung vor *h* ein b, deswegen muß ich statt *h* immer *b* spielen, es sey denn, daß ein Bequadratum dieses b aufhebet, welches im zweyten Satze zweymal geschiehet.

6) Die Fingersetzung ist in diesem Liede abermal ganz leichte und natürlich. Wir finden allhier, daß ein Ton mehr als einmal nach einander vorkömmt, als gleich im ersten Satze kömmt $\bar{c}$ viermal, im zweyten Satze kömmt dieß $\bar{c}$ zweymal, und im dritten Satze kömmt $\bar{c}$ dreymal vor, so wie im vierten Satze $\bar{a}$ und im fünften Satze $\bar{g}$ zweymal vorkömmt, davon siehe, was bey dem Liede: Durch Adams Fall ist ganz verderbt, in der ersten Anmerkung ist gesaget worden.

7) Das

7) Das Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen kömmt im fünften Satze bey $\bar{e}$ vor. So wie das Auslaſſen eines Fingers im Baß im zweyten Tacte bey *B* und *c* vorkömmt, da nach dem vierten Finger gleich der zweyte Finger genommen worden, dieß verurſachte die folgende Note, nämlich *F*.

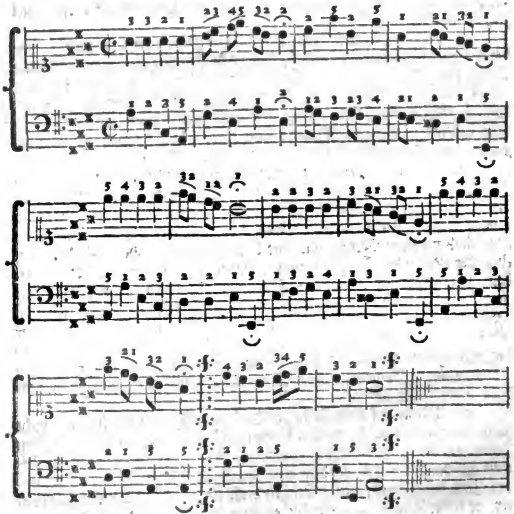
8) Die Achtel haben wir hier im Discant alleine, da der Baß faſt lauter Viertel hat. Im vierten Satze hat der Discant vier Achtel und der Baß einen halben Tact, weil nun vier Achtel zu einem halben Tacte gehen, ſo wird zum erſten Achtel $\bar{f}$ im Baß groß *F* angeſchlagen und bleibt ſo lange liegen, bis der Discant die drey Achtel $\bar{e} \cdot \bar{d} \cdot \bar{c}$ alleine gemacht.

9) Wir finden nicht allein in dieſem Liede, ſondern auch in den beyden vorhergehenden zuweilen, daß zwey Noten (welches gemeiniglich Achtel ſind) einen kleinen Bogen über ſich haben, ja im Ende des vierten Satzes unſers Liedes: Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich ꝛc. ſehen wir daß der Bogen von $\bar{f}$ bis $\bar{g}$ gehet und alſo fünf Noten in ſich ſchließet, was bedeutet nun dieſer Bogen? Antwort: Stehet dieſer Bogen über zwey, drey oder mehr Noten im Discant, und die Noten verändern ihre Stelle, wie hier geſchiehet, entweder auf oder herunterwärts, ſo zeiget ſolcher Bogen eine Schleifung an, oder es ſollen ſo viel Noten, als durch dieſen Bogen eingeſchloſſen werden, zu einer Sylbe des Liedes geſungen oder geſchleifet werden. Findeſt du aber dieſen Bogen über zwey oder auch mehrern Noten, die ihre Stelle nicht verändern, ſondern auf eben der Linie oder Zwiſchenraume, darauf die vorige geſtanden, bleiben, ſo wird ſolcher Bogen ein Band oder ligatura genannt und zeiget an, daß die beyden Noten zuſammen gebunden ſeyn ſollen, alſo daß man bey der zweyten Note, die durch dieſen Bogen oder Band mit der erſten Note verbunden geworden, den Finger nicht aufheben, oder wieder von neuem anſchlagen ſoll, dahero denn die zu dieſer gebundenen Note gehörige Baßnoten oder Note allein gehen muß und die gebundene Note bleibt liegen.

10) Wenn auf einer Zeile der Tact aus Mangel des Raums nicht ganz hat ausgeſchrieben werden können (wie ſolches in den beyden andern Zeilen von N. 3. auch nicht hat geſchehen können) ſo machet man ein Zeichen auf der Linie oder auf dem Spatio, darauf die erſte Note der folgenden Zeile ſtehen muß, dieſes Zeichen heißt ein Cuſtos oder Stellbewahrer, er ſiehet ſo aus $\overline{\overline{cc}}$, wie ſolches denn bey N. 3. am Ende der beyden

andern Zeilen zu ſehen. Hier merke, daß du, wenn du Noten ſchreibeſt die im Dreyvierteltact ſtehen, dieſen Dreyvierteltact nicht abkürzen mußt, ſondern den wenigen übrig behaltenen Raum deiner Linien lieber ledig laſſen kannſt, hingegen bey Noten, die im ganzen oder Viervierteltacte ſtehen, kannſt du abbrechen, wenn du die Hälfte des Tactes, das iſt zwey Viertel, darauf geſchrieben, wie wir es hier auch ſo gemacht haben.

N. 4. O wie ſelig ſind die Seelen ꝛc.



11) Ehe

11) Ehe man dieſes Lied ſpielet, ſchlage man das dreyzehnte Capitel des zweyten Abſchnitts nach, und leſe §. 1. 2 und 3. was daſelbſt von der Vorzeichnung der Creutze gehandelt worden, daraus man denn erſehen wird, wie in dieſem Liede ſtatt *f c* und *g* immer *fis*, *cis* und *gis* muß geſpielet werden; deswegen ich mich hier nicht länger dabey aufhalten will.

12) Beym letzten Satze haben wir ein Repetitionszeichen, welches noch nicht iſt vorgekommen. Wir haben im IIten Abſchnitte Cap. 15. §. 7. ſchon von einem Wiederholungszeichen geredet, welches bey Liedern ſehr oft vorkömmt, und macht daß zwey bis drey Sätze eines Liedes zweymal müſſen geſpielet werden. Außer dieſem findet man auch noch wohl in der Mitte oder am Ende eines Liedes ein Wiederholungszeichen, da nur ein Satz ſoll repetiret werden, deswegen mag man es das kleine Wiederholungszeichen nennen, da denn der Tactſtrich, bey dem die Wiederholung angehen ſoll, mit vier Puncten hinterwärts des Striches, und derjenige Tactſtrich, wo dieſe Wiederholung ſich endet, wieder mit vier Puncten vorwärts bezeichnet wird. Die Noten alſo, die zwiſchen dieſen Strichen mit Puncten ſtehen, müſſen zweymal geſpielet werden. Man findet auch ſtatt dieſer Puncte folgendes Zeichen ·/. oder ·𝄆. oder :𝄆: oder :𝄇: (welches man einen Rückweiſer nennen kann) da denn die Noten die über der Linie mit dieſem Zeichen ·/. ·𝄆. :𝄆: :𝄇: eingeſchloſſen ſind, zweymal müſſen geſpielet werden. Ich habe mich der Puncte und des Rückweiſers zugleich bedienet, damit es einem Anfänger beſſer in die Augen fallen möge, wie man denn auch wohl findet einen Bogen über die zu repetirende Tacte und das lateiniſche Wörtchen bis (zweymal) und dieß um mehrerer Deutlichkeit willen.

13) Was die Fingerſetzung betrifft, ſo merke hierbey an, daß die Lieder, welche in ihrer Vorzeichnung drey bis vier Creutze oder Been haben, von manchem ſchwer genannt werden, die ganze Schwierigkeit aber dieſer Lieder beſtehet darinnen, daß man die darinnen vorkommenden halben Töne wohl behalten muß, worinnen ein Anfänger auch freylich oft fehlet: allein dieß wird durch die Uebung leichter, wegen der Fingerſetzung aber kann man ſolche Lieder nicht ſchwer nennen, indem dieſelbe allhier leichter iſt, als bey Liedern die gar kein × oder b in ihrer Vorzeichnung haben, wenn ich nur die Regel vom Gebrauche des Daumen,

welche Cap. 5. §. 9. in dieſem IIIten Abſchnitte ſtehet, wohl behalte und übe, ſo wird der Daumen ſich bald von ſelbſten in ſeinen ordentlichen Platz eindringen, nämlich in der rechten Hand im Abſteigen vor Einem (wie hier im ſechſten und zehnten Tact bey $\overline{f}$) oder mehrern halben Tönen (wie hier im vierten und achten Tact auf $\overline{a}$ worauf die beyden halben Töne *gis* und *fis* folgen). Im Aufſteigen nach Einem oder mehrern halben Tönen, und in der linken Hand umgekehrt, nämlich im Abſteigen nach und im Aufſteigen vor den halben Tönen.

14) Man braucht alſo zu den halben Tönen gemeiniglich nur den zweyten, dritten und vierten Finger ſowohl im Baß als Discant, denn der Daumen wird bey Liedern im Discant auf den halben Tönen gar nicht und im Baß nur bey Octaven gebraucht, und dieß gilt auch vom kleinen Finger. Da ich denn leicht ſehen kann, welchen unter dieſen dreyen Fingern die Folge der Note erfodert, und welchen Finger ich nach dem Gebrauche des Daumens überſchlagen muß, nämlich folgen zwey halbe Töne, ſo muß es der dritte ſeyn, es ſey denn daß die Folge der Noten nicht alſo iſt, wie hier im vierten und achten Tacte. Folget ein halber Ton nach dem Daumen, ſo muß die Folge lehren, ob ich den zweyten oder dritten Finger überſchlagen muß, im ſechſten Tact hat es mit dem zweyten, im zehnten Tact aber hat es der Folge wegen mit dem dritten Finger geſchehen müſſen.

15) Im Baß iſt die Fingerſetzung leichte, im vierten Tacte in den beyden erſten Achteln habe ich nach dem zweyten Finger den Daumen untergeſetzt, und im ſiebenten Tacte habe ich den dritten Finger über den Daumen geſchlagen.

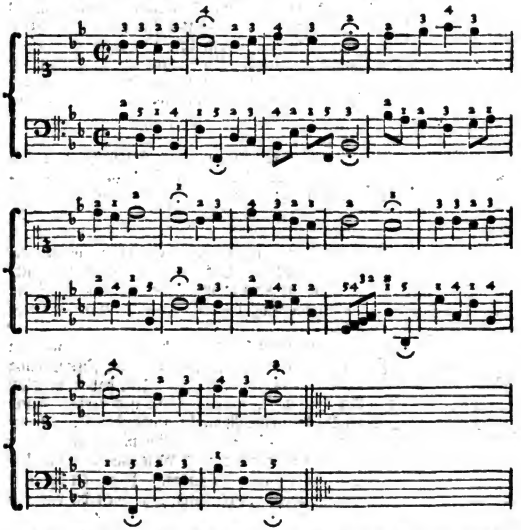
16) Die Abwechſelung der Finger wenn Ein Ton etliche mal nach der Reihe vorkömmt, iſt hier im erſten, fünften, ſiebenten und neunten Tacte auch vorgekommen, wovon die erſte Anmerkung wie auch die ſechſte Erwehnung gethan.

17) Sonſten merken wir uns auch noch, wie bey Sprüngen der kleine Finger im Discant wohl auf einen halben Ton kommen kann, wie hier im dritten Tacte. Doch hätte man hier auch auf $\overline{\overline{fis}}$ den vierten Finger und alsdenn auf $\overline{a}$ den Daumen nehmen können.

N. 5.

Digitized by Google

N. 5. Seelen-Bräutigam ꝛc. oder: Wer iſt wohl, wie du ꝛc.



NB. Was das × im Baß über *d* betrifft, davon ſiehe im zweyten Abſchnitte Cap. 17. §. 1.

18) Anjetzo haben wir ein Lied, welches in der Vorzeichnung vor *h* und *e* ein b hat, deswegen muß man ſtatt *h* immer *b* und ſtatt *e* immer *dis* (oder vielmehr nach der neuen Art zu reden *es*) ſpielen, ſiehe Cap. 13. im IIten Abſchnitte §. 4. 5. 6.

19) Wenn ich hier im Discant zu Anfangs eines jeden Satzes nur den Finger gesetzet hätte, so würde man die andern Finger im Satze von selbsten haben finden können, weil in diesem Liede alles gradatim gehet und die Finger von selbsten folgen nach ihrer Ordnung, ohne einen auslassen oder überschlagen zu dürfen. In solchem Falle hat man nur zu sehen, daß man auf der ersten Note eines Satzes den rechten Finger setzet und zwar nach Beschaffenheit des Ambitus eines jeden Satzes vide II. Abschn. Cap. 17. die siebente und achte Anmerkung bey N. 5. Freu dich sehr o meine Seele ꝛc. und das ganze 17te Capitel.

20) Der erste und letzte Ton dieses Liedes ist im Discant und Baß ein Semitonium nämlich *b*. Man findet im Baß auf das Semitonium *b* weder den Daumen noch den kleinen Finger, wo es die Octave nicht erfodert hat, als im fünften und letzten Tact. Denn die Regel des Daumen Cap. 5. §. 9. in diesem Abschnitte gilt so wohl vor halbe Töne, die durch ein ✕ gemacht, als vor die, welche wie hier geschehen, durch ein b gemacht worden. Deswegen dann im ersten, vierten und siebenten Tact der zweyte Finger auf *b* zustehen kommen. Man merke sich den vierten Tact im Baß da der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt worden.

21) Es giebt hier im Basse verschiedene Sprünge, da man denn zusehen muß, daß man den rechten Ton ergreifet, die Fingersetzung ohne Spannung erleichtert das Treffen derselben. Wir haben im Baß dieses Liedes allerley Art Sprünge, nämlich kleine und große. Hiervon lese man vorher wieder die fünfte Anmerkung über das Lied: Herzlich thut mich verlangen ꝛc. welches im IIten Abschnitte Cap. 17. stehet, wie auch die vierte Anmerkung über: Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. so in eben dem 17ten Capitel zu finden. Wenn du das 17te Capitel des IIten Abschnitts wohl durchstudieret, so wirst du das folgende leicht verstehen.

Wir wollen sehen, was wir vor Sprünge haben; man nennet auch diese Sprünge, oder wenn die Töne nicht nach einander gradatim gehen, ein Intervallum oder Zwischenraum; da man denn sein Auge richtet auf die Töne die zwischen der ersten und letzten Note eines Sprunges sich befinden, also was wir vorhero im 17ten Capitel eine Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona genennet haben, nennet man auch mit einem Wort ein Intervallum. Das 17te Capitel hat auch schon gelehret, wie die Grade eines Sprungs

oder

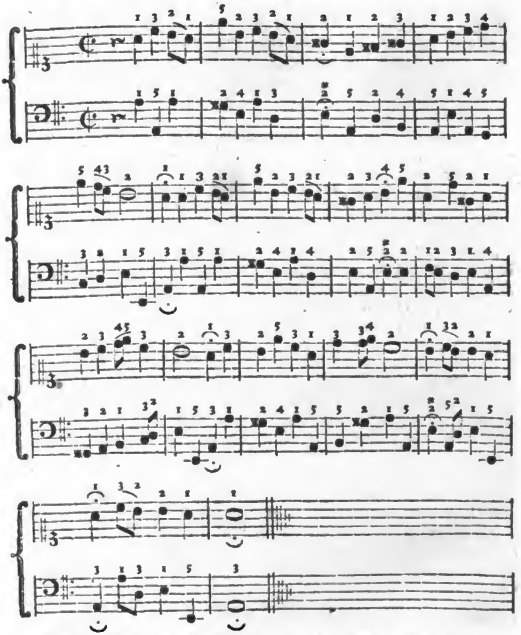
oder Intervalli abzuzehlen ſind. Unter allen dieſen Intervallen merke man ſich vornehmlich die Tertie, Quinte und Octave. Wir werden hernach ihren Gebrauch bey einem Accorde ſehen, als wozu das 17te Capitel und auch dieſe Anmerkung einen Anfänger nach und nach bereiten will. Nun wollen wir die Sprünge unſers Baſſes anzeigen, ein Anfänger aber muß allhier die Grade abzehlen, um zu ſehen, ob ſich alles auch alſo befinde, als welches ihm in dem ſchon oft erwehnten 17ten Capitel iſt gelehret worden.

Wir haben hier das Intervallum einer Tertie im Baß nur Einmal, nämlich im erſten Tact bey *d* und *f*. Dieß iſt eine Tertie (weil *dis* als die Secunde von *d* fehlet). Die Quarte kömmt hier öfterer vor, als 1) im dritten Tacte *B* und *dis*, welches eine Quarte iſt, ſo wie du ſolches leicht auf deinen Linien ausrechnen kannſt, wenn du ſprichſt, die zweyte Linie *B* iſt ein Grad. Das andere Spatium *c* iſt zwey Grad, die dritte Linie iſt drey Grad, und das dritte Spatium iſt vier Grad, darauf denn unſer *dis* als eine Quarte zu *B* ſtehet. 2) Im fünften Tact *f* und *b*, da iſt *b* wieder eine Quarte zu *f*, wie du ſehen wirſt, wenn du die Grade abzehleſt, als die vierte Linie iſt ein, das vierte Spatium zwey, die oberſte Linie drey, die Note über der oberſten Linie (welches unſer *b* iſt) iſt viere. 3) Im neunten Tacte *c* und *f* iſt auch eine Quarte, denn die Quarte zu *c* iſt *f*, wie du ſolches nach vorgeſchriebener Art abzehlen kannſt. Nun wollen wir auch ſehen, wie oft die Quinte in dieſen unſern Baßſprüngen vorkömmt, ſie iſt 1) am Ende des erſten und im Anfange des zweyten Tactes bey *B* und *f*, denn von *B* fünf Töne in die Höhe gerechnet kömmt *f*. 2) Am Ende des neunten und im Anfange des zehnten Tactes kömmt eben dieſe Quinte *B* und *f* wieder vor. Die Quinte zu *B* iſt alſo *f*, man muß aber nicht meynen, daß die Quinte zu groß *B* allein ungeſtrichen *f* iſt, nein ein- und zweygeſtrichen *f* (ob es gleich ſo weit von groß *B* entfernet iſt) iſt auch eine Quinte zu *B*. Serten und Septimenſprünge ſind in unſerm Baſſe nicht; kann ich aber eine Quarte oder Quinte zu einer Baßnote abzehlen, ſo kann ich auch leicht eine Sexta und Septima abzehlen, und zehle ich bey einer Sexta ſechs Grad und bey einer Septima ſieben Grad.

22) Die erſte Note des achten Tactes hat im Diſcant einen halben Tact und im Baſſe ſtehen Achtel, weil nun, wie ſchon bekannt, vier Achtel zu einem halben Tacte gehen, ſo muß ich im Baß *A B c* alleine gehen laſſen.

N. 6.

N. 6. Es koſtet viel ein Chriſt zu ſeyn ꝛc.



NB. Vom x über e im Baß ſiehe II. Abſchn. Cap. 17. §. 1.

23) Hier

23) Hier haben wir nun in der Vorzeichnung weder ✕ noch b, und beſtehet der Ambitus oder der Sprengel dieſes Liedes in einer Octave, da nämlich der tiefſte Ton eingeſtrichen c und der höchſte Ton zweygeſtrichen c ist. Im Liede ſelbſt kömmt oft, ja im Discant allezeit, vor g ein ✕ vor, ſo wie im Discant im dritten Tacte vor f ein ✕ ſtehet, denn mehrmal kömmt es im Discante nicht vor, im Baſſe kömmt f nur einmal, nämlich im neunten Tacte vor.

24) Ein Nachdenkender möchte bey dieſem Liede ſagen, wie kömmt es doch, daß allhier in der Vorzeichnung vor g nicht lieber ein ✕ geſetzet worden, weil doch in dieſem ganzen Liede ſtatt g immer *gis* muß geſpielet werden, nur allein das vierte Viertel des vierten Tactes im Baß ausgenommen, da das g ohne ✕ ſtehet, es iſt wahr, im IIten Abſchn. Cap. 13. §. 1. 2. ſtehet, daß wenn halbe Töne beſtändig durchs ganze Lied ſtatt ihrer ganzen Töne ſollen geſpielet werden, daß alsdenn ſolche Semitonia durch Vorzeichnung eines ✕ oder b gleich im Anfange des Stückes bemerket werden, damit man nicht in der Melodie ſelber nöthig habe, das ✕ vor der Note immer wieder hinzuſetzen. Es würde zu weitläuftig ſeyn, einem Leſer die rechte Urſache zu zeigen, warum man in dieſem Liede das ✕ vor g nicht zu Anfangs vorgezeichnet, ſondern es im Liede ſelbſt immer vor g geſetzet hat, denn dieſes hat was zum Grunde, was ich in meinem Unterrichte noch nicht gelehret und auch, weil es meinem Zwecke zuwider iſt, vorietzo nicht zeigen werde: Sollte aber dieſer Unterricht den gewünſchten Nutzen haben, ſo würde ich wohl den zweyten Theil dazu verfertigen, als worinnen denn dieſes würde erörtert werden. Indeſſen merke ſich ein Anfänger bey dieſer Gelegenheit folgendes: Wenn Ein ✕ vorgezeichnet ſtehet, ſo muß es immer vor f (und alſo nicht vor g) ſtehen, ſo wie Ein b immer vor h ſtehen muß. Wenn zwey Creutze vorgezeichnet ſtehen, ſo kömmt zu dem erſten ✕ vor f noch ein ✕ vor c, und wenn zwey Been vorgezeichnet ſtehen, ſo muß zu dem erſten b vor h noch ein b vor e kommen. Wenn drey Creutze vorgezeichnet ſtehen, ſo muß nebſt *fis* und *cis* das dritte ✕ vor g ſtehen (man findet alſo kein muſicaliſches Stück, da allein vor g ein ✕ vorgezeichnet ſtehet, ſondern wenn vor g ein Creutz vorgezeichnet ſtehen ſoll, ſo muß f und c auch ein Creutz haben, wie bey der Mel. O wie ſelig ſind die Seelen, ſolches zu erſehen, weil nun in unſerm Liede immer c und nicht *cis* muß geſpielet werden, ſo hat im Anfange des Schlüſſels auch vor c kein ✕ ſtehen dürfen, und auch nicht vor g, denn wenn vor g ein ✕ vorgezeichnet

zeichnet ſtehen ſoll, ſo iſt ſolches erſtlich vor *f* und vor *c* nöthig. Es iſt alſo zu merken, daß die x x wachſen wie auch die b b in der Ordnung wie ich ſolche im dreyzehnten Capitel angezeiget) und wenn drey Been vorgezeichnet ſtehen ſollen, ſo muß das dritte b vor *a* ſtehen. Genung hiervon.

25) Was im Discant die Fingerſetzung betrifft, ſo iſt ſie ganz natürlich und leichte. Im zweyten Satze gehen acht Noten nach der Reihe in die Höhe, nämlich von , bis . Weil ich nun zu dieſen acht Tönen nicht ſo viel Finger habe, um einem jeden ſeinen Finger zu geben, ſo muß man ſich des Ueberſchlagens oder des Unterſetzens bedienen, weil nun in dieſem Satze zwey halbe Töne, nämlich *fis* und *gis* ſich befinden, ſo hat, nach der Hauptregel für den Daumen, der Daumen nach dieſen beyden halben Tönen untergeſetzet werden müſſen. Eben wie auch im neunten Tacte nach *gis* mit dem zweyten Finger der Daumen wieder hat untergeſetzet werden müſſen; dieß hat die Folge der Noten erfodert, ſo wie es im achten Tacte die Folge der Noten nicht erfoderte.

26) Die letzte Note des zwölften Tactes im Baſſe, nämlich *A* hat den fünften Finger, und die erſte gleich drauf folgende Note des dreyzehnten Tactes hat wiederum den kleinen oder fünften Finger, iſt dieſes nicht wider die Regel, welche mir ſchon im 1ten Abſchnitt Cap 16. am Ende des 15ten paragraphi iſt gegeben worden, allwo es ja heiſſet: Es iſt nicht erlaubt, einen oder eben denſelben Finger oft oder auch nur zwey mal nach einander zu gebrauchen oder fortzuſetzen. Ja es wäre freylich nicht erlaubt, wenn der große Sprung in die Sexte und die folgende Note *a* hier nicht eine Ausnahme machte. Dieſer Satz läßt ſich hier durch die Fortſetzung des kleinen Fingers am commodeſten ſpielen, wir wollen dieſes näher unterſuchen. Die letzte Note *A* mußte nothwendig den fünften Finger haben, hätten wir nun den folgenden Ton *H* mit dem vierten Finger, der natürlich folgte, gemacht, mit welchem Finger hätten wir denn das folgende *gis* machen wollen? es hätte entweder mit dem zweyten Finger oder mit dem Daumen gemacht werden müſſen, wollte man es mit dem zweyten Finger machen, ſo müßte man die Finger ſehr ausgeſpannet haben, wenn man auf *H* den vierten und auf *gis* den zweyten Finger ſetzte: wollte ich aber das *gis* mit dem Daumen nehmen, womit wollte ich dann das gleich nach *gis* folgende *a* nehmen, dieß muß auch den Daumen wegen der Octave haben, alsdenn hätte ich ja auch wider eben dieſe Regel gefehlet; ja ich hätte auch wider die Regel

für

für den Daumen gefehlet, nach welcher nicht erlaubt iſt den Daumen auf einen halben Ton zu ſetzen (es müßte denn die Folge der Noten ſonderlich bey Bindungen ſolches erfodern) deswegen iſt hier die Fortſetzung des kleinen Fingers am geſchickteſten und beſten.

27. Im zehnten Tacte haben wir im Baſſe den dritten Finger über den vierten geſchlagen und hernach bey *c* den dritten Finger über den Daumen, welches die bequemſte Fingerſetzung war. Ich hätte allhier auch zur Noth nach dem vierten Finger den fünften auf *gis* ſetzen können und hernach dieſen fünften Finger herunter auf *A* glitſchen laſſen können, als welches die Folge der Noten auch zuweilen wohl erfodert, allein allhier wurde dieſe außerordentliche Fingerſetzung durch die Folge noch nicht nöthig gemacht; denn dergleichen Freyheit, einen Finger zweymal nach einander fortzuſetzen, iſt erſt erlaubt im Nothfalle, das iſt, wenn die Folge der Noten es nicht anders erlaubt.

28) Wenn ein Anfänger dieſe 6 Lieder wohl ſpielen kann, ſo wird es ihm nicht ſchwer werden, die meiſten Lieder ſpielen zu können, denn dergleichen Art Bäſſe, wie die 6 Lieder dieſes Capitels haben, kommen am meiſten vor. Man kann auch die Anmerkungen über jedes Lied, ſo wohl dieſes 8ten als auch des 17ten Capitels des IIten Abſchnitts vorhero leſen, ehe man anfänget das Lied ſelbſt zu ſpielen; es ſind dieſe Anmerkungen einem Anfänger ſehr nöthig und nützlich, ſonderlich kann einer die rechte Fingerſetzung daraus lernen. Im IVten Abſchnitte wollen wir bey den vorkommenden Choralen die Finger nicht mehr darüber ſchreiben und einem Liebhaber dadurch Gelegenheit geben, zu probieren, wie weit er in der Erkänntniß der Fingerſetzung gekommen. Wir müſſen aber noch etwas weniges von der Menſur der Noten ſagen.

CAPVT IX.

Was der Punct hinter einer Note anzeige.

§. 1. Im dritten und ſechſten Capitel dieſes Abſchnitts habe ich die unterſchiedene Geltung der Noten, und wie ſolche in Noten vorgeſtellet wird, angezeiget, da man denn geſehen, daß immer eine Art Noten um die Hälfte kürzer geweſen als die vorhergegangene: nämlich ein halber Tact iſt halb ſo lang als ein ganzer Tact, oder zwey halbe gehören zu einem ganzen, item Ein Viertel iſt halb ſo lang als ein halber Tact oder

zwey Viertel machen einen halben Tact. Ein Achtel iſt halb ſo lang als ein Viertel, oder zwey Achtel gehen auf ein Viertel. Ferner Ein Sechzehntheil iſt halb ſo lang als ein Achtel, oder zwey Sechzehntheile machen Ein Achtel. Wir haben die Länge der Zeitmaaße einer jeden Art Noten auch an den Schlägen der Uhr angezeiget, aus welchem allen ein Liebhaber die unterſchiedene Zeitmaaße der Noten ſchon wird gefaſſet haben.

§. 2. Nun wollen wir noch bemerken, wie dieſe Noten ausſehen müſſen, wenn ſie noch um die Hälfte länger ſollen gemacht werden. Zum Exempel. Wenn ein ganzer Tact 3 halbe, Ein halber 3 Viertel, Ein Viertel 3 Achtel und ein Achtel 3 Sechzehntheile gelten ſoll. Dieß geſchiehet nun, wenn ein Punct hinter der Note ſtehet, als: Ein Punct hinter einem ganzen Tact macht, daß der ganze Tact mit ſeinem Puncte 3 halbe Tacte gilt; item wenn ein halber Tact 3 Viertel gelten ſoll, ſo ſtehet ein Punct hinter den halben Tact; weiter; ſoll ein Viertel 3 Achtel gelten, ſo muß ein Punct hinter dem Viertel ſtehen, und endlich, ſoll ein Achtel 3 Sechzehntheile gelten, ſo ſtehet ein Punct hinter dem Achtel.

§. 3. Man giebt alſo dieſe Regel: Ein Punct hinter einer Note gilt halb ſo viel als die vorhergehende Note gegolten hat, und macht, daß die Note, hinter welcher der Punct ſtehet, ſich noch um die Hälfte länger (als ohne Punct) muß hören laſſen, oder, daß das Clavier um die Hälfte länger mit dem Finger liegend gehalten wird. Z. E. Ein halber Tact mit einem Punct dauert 6 Schläge an der Uhr (ſiehe Cap. 4.) da er ſonſt nur 4 Schläge währete; Ein Viertel mit einem Puncte dauert 3 Schläge an der Uhr, da es ſonſt nur 2 währete; Ein Achtel mit einem Puncte dauret 1 ½ Schlag, oder es gehören drey Sylben von den Zahlen deiner Uhr dazu, da ſonſt ohne Punct nur zwey Sylben dazu gehören, ſchlage hierbey nach das dritte Cap. §. 6.

§. 4. Ob nun zwar, wie ſchon erwehnet worden, der Tact bey Liedern nicht ſonderlich obſerviret werden darf; ſo hat man doch auch auf dieſen Punct oder Tüttel bey Spielung eines Liedes mit dem Baß und Diſcant acht zu geben; Man findet ihn mehr im Diſcant als Baß und gemeiniglich hinter einem Viertel, da denn nach dem Viertel mit dem Puncte gemeiniglich ein Achtel folget. Im Baß ſtehen hierzu gemeiniglich zwey Viertel, daher denn zu dem Viertel mit dem Puncte das Baßviertel zwar

zwar zugleich angeſchlagen wird, weil aber das Viertel im Diſcant einen Punct hinter ſich hat, ſo gehet das zweyte Baßviertel, welches unter dem Punct geſchrieben ſtehet allein, und das nach dem Puncte folgende Achtel im Diſcante ſchläget nach.

§. 5. Dieſes durch den Punct um ein Achtel länger gewordene Viertel findet ſich gemeiniglich, wenn der Satz eines Liedes zu Ende gehet und die Sylbe, die vor der letzten Sylbe eines Satzes hergehet, geſungen wird; da man denn dieſe vorletzte Note eines Satzes langſamer ſpielet, wie mitten in jedem Satze geſchehen: Man hat deswegen Zeit bey der Note da der Punct im Diſcant darhinter ſtehet, einen Triller (wovon hernach noch etwas weniges vorkommen wird) zu machen, den man allda ziemlich lang machen kann.

§. 6. Dieſe beyden letzten Noten machen die Cadenz aus, wie man denn den Schluß eines Satzes, oder vielmehr wenn der Satz nun zu Ende gehen will, eine Cadenz nennet, da denn die vorletzte Note eines Satzes die einen Triller hat, langſam gehet, als wornach ſich der Baß denn auch richten muß. Die Cadenz iſt gleichſam das Punctum in der Muſic, womit ſich die muſicaliſche Rede oder ein Satz endiget.

CAPVT X.

Vom Tripeltacte.

§. 1. In den vorhergehenden Capiteln, worinnen vom Tacte gehandelt worden, haben wir immer 4 Viertel oder 8 Achtel auf einen Tact gerechnet, und den Tactſtrich erſt nach den vier Vierteln geſetzet, dieſe Tactart nennet man den gleichen Tact; weil man nun auch Lieder hat, in welchen allezeit nach 3 Viertel der Tactſtrich folget, ſo wollen wir auch etwas davon erwehnen.

§. 2. Stehet im Anfange des Liedes $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ ſo zeiget es an, daß es im ungleichen oder ſo genannten Tripeltacte ſtehet, das iſt, der Tactſtrich muß gemacht werden wenn 3 Viertel oder 3 halbe Tacte geſchrieben worden. $\frac{3}{4}$ heißt Dreyvierteltact. $\frac{3}{2}$ heißt Dreyzweiteltact.

§. 3. Hier merke: ist dein Lied dactilisch oder vielmehr ist die Poesie deines Liedes, oder die Versart, dactilischer Art, so findest du die Melodie auch im Tripeltact gesetzet, nämlich in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$. Dieser Tripeltact muß alsdenn etwas nach dem Tacte gespielet werden; dergleichen Art sind nun unter mehrern folgende Lieder, nämlich: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc. Höchster Prophete mein Herze begehret ꝛc. Es glänzet der Christen inwendiges Leben ꝛc. O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht ꝛc. Diese vier Lieder müssen ein wenig lebhaft und nach dem Tacte gespielet werden.

§. 4. Man hat auch einige Lieder (sonderlich im Hallischen Gesangbuche) die im Anfange im 4 Vierteltacte stehen, in der Mitte oder am Ende $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ werden, als da ist das Lied: Eins ist noth, ach Herr dieß Eine ꝛc. Da denn der Anfang, oder so lange es in 4 Vierteltacte stehet, langsam gespielet wird, fängt aber $\frac{3}{8}$ Tact an, so wird es nach dem Tacte und zwar etwas geschwinder gespielet, so wie sich in solchen Liedern denn auch die Art der Poesie ändert.

§. 5. Stehen Lieder in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Tacte, und die Poesie oder die Verse sind nicht dactilischer Art, so wird abermal auch bey diesem Tripeltacte nicht viel auf den Tact geachtet, es gehen alsdenn nur zwey Sylben des Liedes auf Einen Tact, da sonst wenn die Verse dactilisch sind, drey Sylben auf einen Tact gehen, wie in den vier oben bemeldeten Liedern §. 3. geschiehet. Wenn der Tripeltact bey Liedern eben nicht tactmäßig darf gespielet werden, so findet man gemeiniglich einen halben Tact und ein Viertel, ehe der Tactstrich kömmt, und das in allen Tacten des Liedes; sind aber doch 3 Viertel im Tacte, so sind doch die beyden ersten Viertel durch einen Bogen zusammen geschleifet und gehören zu einer Sylbe des Liedes. Als so findet man oft folgende Lieder im Tripeltacte, deren Poesie doch nicht dactilisch ist, und die auch deswegen nicht nach dem Tacte dürfen gespielet werden, nämlich unter andern: Allein Gott in der Höh sey Ehr ꝛc. Aus meines Herzens Grunde ꝛc. Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc. Erschienen ist der herrliche Tag ꝛc. Herr Jesu Christ dich zu uns wend ꝛc. Jehova ist mein Licht und Gnaden Sonne ꝛc. In dich hab ich gehoffet Herr ꝛc. Nun laßt uns Gott den Herren ꝛc. Alle diese Lieder dürfen nicht nothwendiger Weise im Tripeltacte stehen, sondern können auch bey einer kleinen Veränderung der

Mensur

Mensur der Noten in 4 Vierteltact gesetzet werden, deswegen ist auch nicht nöthig, daß sie tactmäßig gespielet werden.

§. 6. Es sind die Melodien, die nothwendig im Tripeltacte wegen ihrer muntern dactilischen Versart stehen müssen, so wie die §. 3. erwehnten vier Lieder, einem Anfänger am schwersten, und muß er schon einige Fertigkeit erlanget haben, ehe er solche Melodien ein wenig tactmäßig spielen lernet.

§. 7. Um diesen Tripeltact nun auch aus den Schlägen der Uhr zu lernen, wie wir solches vorhero beym ganzen Tacte gezeiget haben, und acht Schläge der Uhr auf einen ganzen oder Viervierteltact rechneten; so nimmt man beym Tripeltacte nur sechs Schläge der Uhr auf einen Tact, und stellet ein jeder Schlag ein Achtel in ziemlich langsamer Zeitmaaße vor; Es ist diese Tactart an sich etwas munter und will einem, der nicht unmusicalisch, daß ich so rede, gebohren, gar leicht ein, wie wir Cap. 4. §. 2. davon schon geredet haben; es wird diese Tactart auch bey Menuetten gebraucht, da dann aber wäre die Zeitmaaße von sechs Schlägen etwas zu langsam. Man kann um das Tempo einer Menuet nach der Uhr zu treffen, 3 Schläge auf jeden Tact, also zu jedem Viertel einen Schlag rechnen, kommen Achtel vor, so müssen zwey derselben auf einen Schlag gehen.

§. 8. Der Unterschied von $\frac{3}{4}$ und von $\frac{3}{8}$ ist in Ansehung der Zeitmaaße bey Liedern sehr geringe. $\frac{3}{4}$ Tact kann etwa ein wenig langsamer als $\frac{3}{8}$ gespielet werden; wer sich aber nach der Uhr richtet, der machts unter $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ keinen Unterschied.

CAPVT XI.

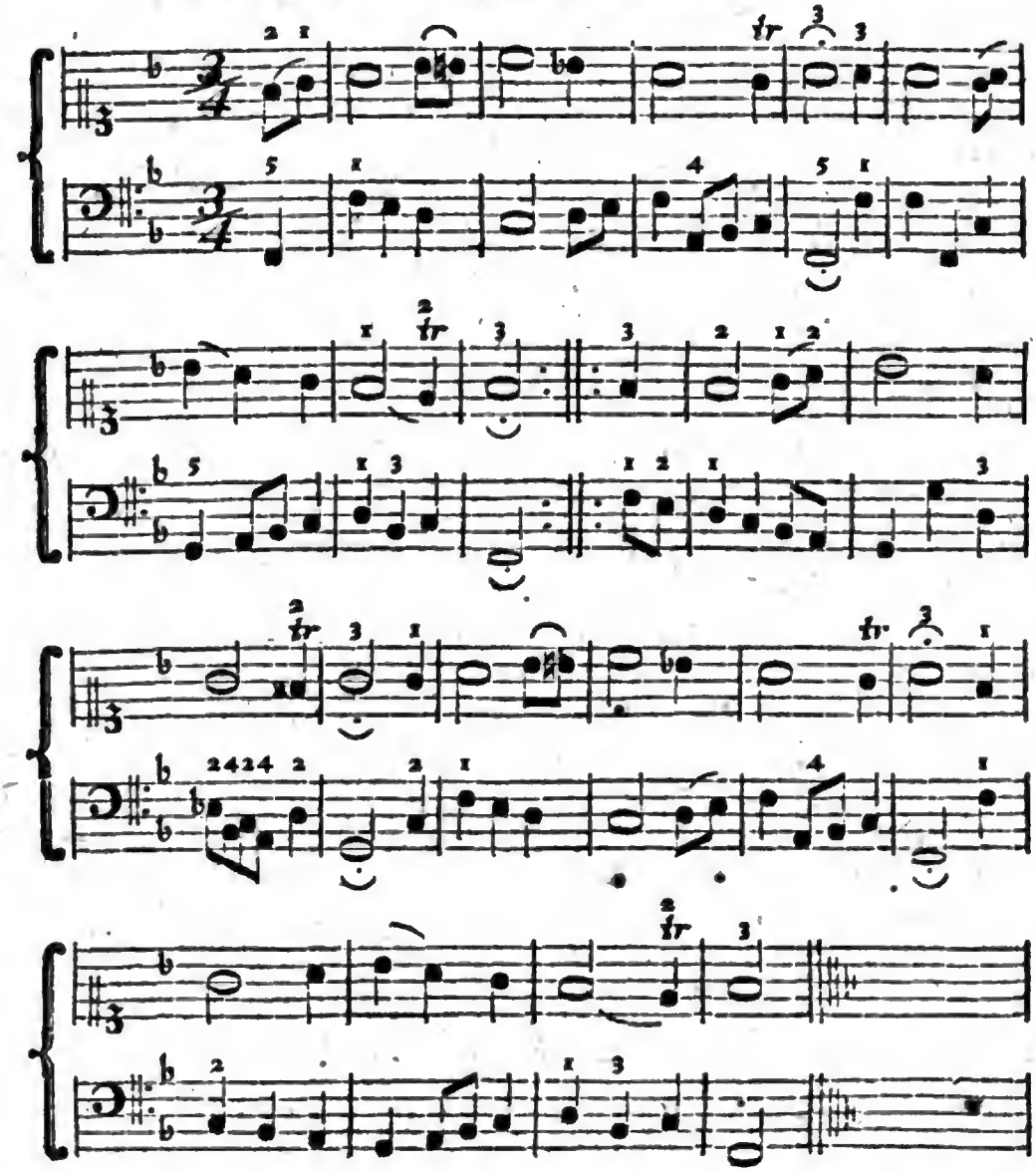
6. Chorale mit Anmerkungen.

§ 1. Wir wollen wieder einige Lieder hersetzen, und dasjenige, was im neunten und zehnten Capitel ist gemeldet worden, also durch Exempel erläutern.

N. 1.

Digitized by Google

N. 1. Allein Gott in der Höh ſey Ehr ꝛc.



§. 2. Dieß iſt nun ein ſolcher Choral der zwar in Dreyvierteltacte ſtehet, aber eben nicht ſehr nach dem Tacte darf geſpielet werden, wie im vorigen Capitel §. 5. iſt erwehnet worden. In der Vorzeichnung ſteht vor *h* ein b, deswegen muß ſtatt *h* immer *b* geſpielet werden, wo nicht

nicht das Bequadrat ſolches b aufhebet, wie hier zweymal geſchiehet, dieß Bequadrat betrifft nur allein die Note vor der es ſtehet, um deſto gewiſſer darinnen zu ſeyn, hat man gleich vor das folgende *h* wieder ein b geſetzet.

§. 3. Was die Menſur der Noten betrifft, ſo finden wir hier dreyerley Arten, als halbe Tacte, Viertel und Achtel, da denn zwey Viertel zu einem halben Tacte gehören, dergleichen hier etlichemal vorkömmt, ſtatt zwey Viertel ſtehen hier im dritten und fünfzehnten Tacte, ein Viertel und zwey Achtel, da denn die beyden Achtel müſſen alleine gehen. Im eilften Tacte ſtehen im Baß vier Achtel zu einem halben Tacte, weil nun vier Achtel zu einem halben Tacte gehören, ſo müſſen die drey letzten Achtel von den vier Achteln alleine gehen. Daß zwey Achtel zu einem Viertel gehen, wird einem nun ſchon bekannt ſeyn, und kömmt ſolches hier auch vor.

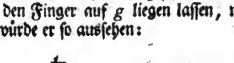
§. 4. Was die Fingerſetzung betrifft, ſo habe anjetzo nicht mehr nöthig zu ſeyn erachtet, einer jeden Note ihren Finger überzuſchreiben, ſondern ich habe hier nur diejenigen geſetzt, die man zum Anfange und am Ende des Satzes nehmen muß. Als im erſten Satze habe ich gleich Anfangs den Daumen unter den zweyten Finger geſetzt, wer dieſen Satz mit dem Daumen anfienge und die Finger in der Ordnung fort gebrauchte, der würde bey *h* ſchon den kleinen Finger haben und alſo keinen Finger mehr zu ſ übrig haben, deswegen nun war der Daumen auf *g* nöthig, ich habe die folgenden Noten dieſes Satzes nicht bezeichnet, weil man die Finger nur nach der Reihe weg gebrauchen kann, nämlich den zweyten Finger auf *a*, den dritten auf *b*, den vierten auf *h*, den fünften auf *c*, dieß war der höchſte Ton unſers Satzes, nun gehets nach der Ordnung der Finger auch wieder herunter, als den vierten Finger auf *b*, den dritten auf *a*, den zweyten auf *g* (darüber der Triller ſtehet) und endlich den dritten (wie ich ſolchen auch drüber geſchrieben) wieder auf *a*. Dieſes habe bey dem erſten Satze ſagen wollen, als welches bey den andern Sätzen auch gilt; du mußt nämlich einen jeden Satz mit dem Finger anfangen, den ich drüber geſchrieben, und dann läßt du die Finger nach Beſchaffenheit der Noten und ihrer Folge nach einander gehen. Im zweyten Satze, ſo wie auch im dritten und fünften oder letzten Satze habe ich, um bequeme Finger zum Triller zu haben, den zweyten Finger über den Daumen geſchlagen. Dieß wäre die Fingerſetzung des Discants, darinnen alles gradatim oder Stuffenweiſe gegangen.

§. 5. Was die Fingerſetzung im Baß betrifft, ſo merke, daß die Octaven mit dem fünften Finger und dem Daumen gemacht werden, dahero ich die Finger einer Octave nicht mehr drüber ſchreiben will. Es gehet dieſer Baß auch ziemlich Stuffenweiſe, alſo daß eben nicht viele Sprünge darinnen vorfallen, die drüber geſchriebenen Finger werden dir ſchon zeigen, welche Finger über die unbezifferten Noten zu nehmen, dann brauche nur deine Finger ſo wie ſie folgen; genung von der Fingerſetzung vor dießmal.

§. 6. Wir haben in dieſem Liede den Triller immer über die Discantnote, die vor der letzten eines Satzes hergehet, geſetzet, weil hier die Cadenz einfällt und dieſe Note gerne einen Triller hat, wie Cap. 9. §. 5. und 6. nachzuſehen. Indeſſen iſt es nöthig, ein und anders vom Triller und wie er muß gemacht werden, anzuzeigen. Merke alſo folgendes hierbey.

1) Wer ein Lied ſpielet, und machet vor der letzten Note nicht einen Triller bey der Cadenz (wie wir bishero ſolches in den vorhergegangenen zweymal ſechs Liedern auch nicht gethan, weil es noch nicht Zeit war) der kann wohl ſelber hören, daß ſeinem Spielen noch etwas fehlet. Iſt alſo der Triller eine nöthige und ganz unentbehrliche Manier; wer auch bis hieher gekommen und die vorigen Lieder hernach repetiret, der muß alsdenn jedesmal auf der Note, die vor der letzten Note eines Satzes hergehet, einen Triller machen, ob gleich das Zeichen des Trillers, nämlich *tr* nicht drüber ſtehet.

2) Der Triller nimmt ſeinen Anfang und wird gemacht mit der Note, die einen Grad höher iſt als die ausgeſchriebene Note darüber der Triller geſchrieben iſt. Es gehören alſo zum Triller zwey Töne oder Claviere, die ich ſehr geſchwinde und etliche mal nach einander hören laſſen muß, als zum Exempel im erſten Satze ſtehet über *f* ein Triller, deswegen muß ich *e* und *f* etliche mal geſchwinde nach einander hören laſſen, und endlich den Finger auf *g* liegen laſſen, wenn man ihn ausſchreiben wollte ſo würde er ſo ausſehen:



Dieſe

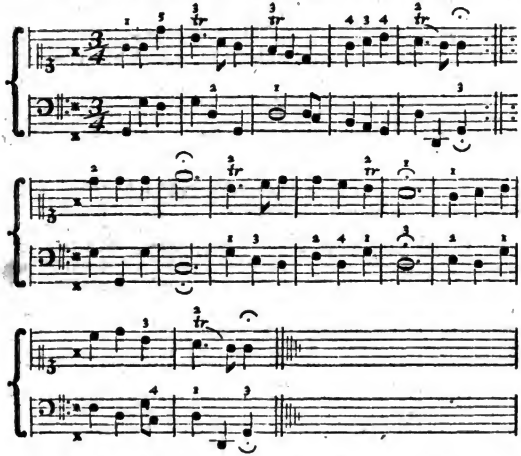
Dieſe dreymal geſchwänzten Noten heißen 32 Theile, weil 32 derſelben erſt einen ganzen Tact machen. Manchem wird es ſchwer einen Triller machen zu lernen, manchem aber iſt es leicht. Bey der Uebung eines Trillers muß man die Finger nicht zu hoch aufheben von den Clavieren, man kann im Anfange ihn langſam, hernach aber immer geſchwinder machen, man muß aber dahin ſehen, daß der Triller bey Liedern etwas lang (obgleich nicht langſam) gemacht werden muß, und daß der Schlag gleich ſey. Wer Gelegenheit hat, wie denn wohl keiner iſt, der ſolche nicht haben ſollte, einen ſpielen zu hören, der kann gar bald hören und ſehen, wie ein Triller gemacht werden muß.

3) Man brauchet gemeiniglich nur den Triller in der rechten Hand, und wann einer mit dem zweyten und dritten Finger, wie auch mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand einen ordentlichen, egalen, geſchwinden und etwas anhaltenden Triller ſchlagen oder machen kann, der hat eben nicht nöthig ſolchen in der linken Hand auch machen zu lernen, denn das wird eben beym Choralſpielen nicht viel erfodert, und fällt es einem Anfänger auch ſchwer, ihn geſchickt zu machen und anzubringen. Mache alſo den Triller mit dem zweyten und dritten Finger, wenn die Note ſo nach dem Triller folget, nur einen Grad höher oder tiefer gehet, mit dem dritten und vierten Finger wird er gemacht wenn die Noten die darauf folgen herunter gehen. Weil nun hier in unſern Liedern immer der erſte Fall ſtatt hat, ſo wird hier der Triller immer mit dem zweyten und dritten Finger gemacht.

4) Wer eine Gabe hat einen guten Triller zu ſchlagen, der kann ſolchen auch wohl zuweilen mitten im Satze machen, allein er laſſe ſich lieber alsdenn von einem Verſtändigen die Noten mit einem Trillerzeichen bemerken, als daß er nach ſeinem Gefallen trillert, wo es ihm beliebet; denn wenn die Triller zur unrechten Zeit angebracht werden, ſo machen ſie die Melodie dunkel und unangenehm. So viel mag einem Anfänger genung ſeyn vom Triller zu wiſſen.

§. 7. Nun wollen wir auch ein Lied ſetzen, daß im Tripeltact ſtehet und ein wenig tactmäßig muß geſpielet werden.

N. 2. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc.



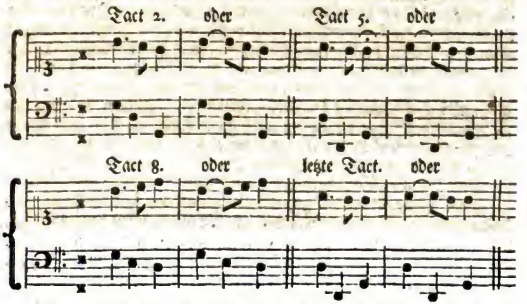
§. 8 Was wir §. 6. in der dritten Anmerkung vom Triller mit dem dritten und vierten Finger geſagt haben, das kann im zweyten und dritten Tacte dieſes Liedes gelten, da die erſte Note des zweyten und dritten Tactes einen Triller über ſich hat, welcher mit dem dritten und vierten Finger muß gemacht werden.

§. 9. Wenn mitten im Satze Viertel mit einem Puncte vorkommen, ſo hat ein ſolches Viertel oft gerne einen Triller.

§. 10. Sonſten muß hier im zweyten, fünften, achten und letzten Tacte in acht genommen werden, was Cap. 9. ſonderlich §. 4. vom Puncte hinter einer Note iſt gelehret worden. Im zweyten Tacte wird *h* und *g* zuſammen angeſchlagen, weil aber im Discant hinter *h* ein

Punct-

Punct ſtehet, welches hinter *g* im Baß nicht ſtehet, ſo muß das *d* im Baß zum Punct alleine gehen, und das Achtel 𝅘𝅥𝅯 geht hinten nach. Und ſo mache es auch im fünften, achten und letzten Tacte. Denn weil dieß Viertel mit einem Puncte drey Achtel gilt, das Baßviertel aber, welches keinen Punct hat, nur zwey Achtel gilt, ſo folget daß das *d* im Baß eher klingen muß, als das Achtel 𝅘𝅥𝅯 im Diſcant und daß 𝅘𝅥𝅯 im Diſcant nachhero allein gehen muß. Man könnte auch ſtatt des Punctes, die Noten binden, welches eben ſo würde geſpielet werden müſſen; weil man hieraus nun ſehen kann, wie gebundene Noten müſſen tractiret werden, ſo will zu dem, was ich im achten Capitel dieſes Abſchnitts in der neunten Anmerkung von dem Bogen, dadurch die Noten zuſammen gebunden werden, geſaget, die Tacte unſers Liedes, welche einen Punct hinter der Note haben, hieher ſetzen, und zwar erſtlich mit dem Punct hernach mit der Bindung, da man denn ſehen kann, wie die gebundene Note ſo wenig als der Punct angeſchlagen wird, und wie der Baß wenn er Viertel ohne Puncte hat, eben ſo als bey der Bindung der Noten alleine gehen muß.



Hieraus iſt zu ſehen, ſowohl wie die Noten mit Puncten als die gebundenen Noten müſſen behandelt werden, oder wie ſich der Baß wenn er in Viertel ohne Puncte gehet, zu verhalten. Man könnte alſo ſtatt des Punctes hinter einer Note, ſich der Bindung bedienen, weil aber ein

Punct geſchwinder als eine Note zu ſchreiben iſt, ſo hat man den Punct behalten. Man kann aber ſtatt der Bindung ſich des Punctes nicht allezeit bedienen, denn oft wird nur ein Sechzehntheil an ein Viertel gebunden, welches durch den Punct nicht angezeiget werden kann, weil ein Sechzehntheil nur der vierte Theil eines Viertels iſt, und das Punct verlängert die Note nicht um ein Viertel, ſondern um die Hälfte.

§. 11. Bey der Fingerſetzung im Diſcant merke an, daß ich wegen der Folge im dritten Tacte den dritten Finger über den Daumen, der auf der letzten Note des zweyten Tactes auf $\bar{g}$, der Ordnung nach, gekommen, habe ſchlagen müſſen; im vierten Tacte wird der dritte Finger bey $\bar{a}$ über den vierten Finger geſchlagen; ich hätte auch auf $\bar{g}$ den zweyten Finger ſetzen können, dieß wäre eben ſo gut geweſen, und dann hätte ich nicht nöthig gehabt, den dritten über den vierten Finger zu ſchlagen, allein weil das Ueberſchlagen des dritten über den vierten Finger erlaubt iſt, ſo habe dieſe Fingerſetzung erwehlet, weil das Ueberſchlagen des dritten Fingers noch nicht vorgekommen iſt, und doch auch muß geübet werden, um es auf eine geſchickte Weiſe ohne Verdrehung der Hand zu lernen. Im fünften Tacte iſt der dritte Finger ausgelaſſen, und um des Trillers willen der zweyte Finger genommen, wer nun mit dem dritten und vierten Finger einen guten Triller machen kann, der hat dieß Auslaſſen des dritten Fingers nicht nöthig, ſondern kann die Finger nach der Ordnung gebrauchen.

§. 12. Bey der Fingerſetzung des Baſſes kömmt es nur an, auf die Folge oder Beſchaffenheit der Noten eines Satzes zu ſehen, ſo geben ſich die Finger gleichſam von ſelbſten an. Eine Tertie als hier im neunten und zwölften Tacte *fis* und *d*, wird gemeiniglich mit dem zweyten und vierten Finger gemacht, im zwölften Tacte habe die Tertie *fis*, *d* nicht bezeichnet, weil es im neunten Tacte geſchehen.

§. 13. Was eine Tertie ſey, wird einer aus dem vorhergehenden ſonderlich aus der 21ten Anmerkung des achten Capitels ſchon gelernet haben, allwo davon gehandelt worden. Eine Tertie beſtehet aus drey Graden, als die Tertie zu *c* iſt *e*, denn *e* iſt der dritte Grad zu *c*, nämlich 1) *c*. 2) *d*. 3) *e*. Die Tertie zu *d* iſt *f*, die Tertie zu *e* iſt *g*, zu *f* iſt *a*, zu *g* iſt *h* und die Tertie zu *a* iſt *c*, endlich zu *h* iſt *d*. Welches du beym Abzehlen befindeſt.

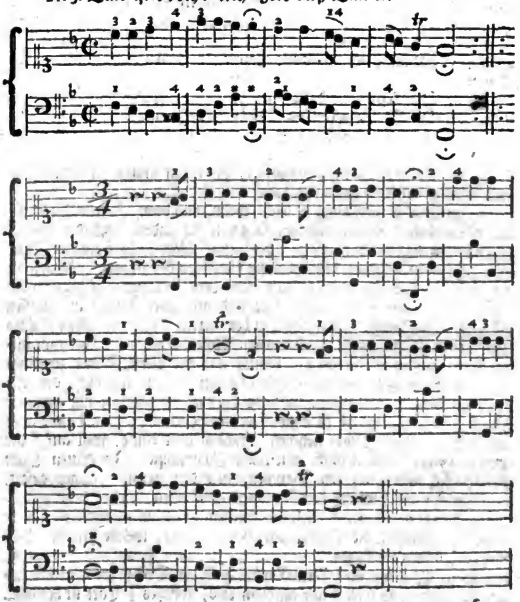
§. 14. Nun wollen wir das im vorhergehenden zehnten Capitel §. 4. angeführte Lied: Eins iſt noth ꝛc. herſetzen, dieſes fängt mit vollem oder ganzen Tacte zwar an, wird aber hernach $\frac{3}{4}$ oder Tripeltact, da es denn

etwas

etwas munterer muß geſpielet werden; es iſt dieſe Abwechſelung des Tactes was Angenehmes, und man muß ſehen, dieſelbe im Spielen und Singen auch auszudrücken.

NB. Vom x über *a* und *d* im Baß, ſiehe II. Abſchn. Cap. 17. §. 1.

N. 3. Eins iſt Noth! Ach Herr dieß Eine ꝛc.



§. 15.

§. 15. In dieſem Liede haben wir Noten im Baß und Discant, welche bishero noch nicht ſind vorgekommen, nämlich da über der fünften Linie eine kleine Linie gemacht worden, darauf im zweyten Tacte des Discants eine Note ſtehet, dieſe Note heißt zweygeſtrichen $\bar{\bar{f}}$, und im ſiebenten und ſechzehnten Tacte des Baſſes haben wir auch eine kleine Linie, darauf eine Note ſtehet, welche eingeſtrichen $\bar{c}$ iſt. Weil ſolche hohe Noten im Discant und Baß nicht oft, doch wohl zuweilen vorkommen, ſo wollen ſolche Noten wohl unbekannter bleiben, um ſo viel mehr aber hat man ſich das achte Capitel des IIten Abſchnitts bekannt zu machen.

§. 16. Der Ambitus des ganzen Liedes iſt eine Octave, nämlich von $\bar{f}$ bis $\bar{\bar{f}}$. Die Noten gehen im Discant alle gradatim, nur daß der Anfang des vierten und ſechſten Satzes einen Sprung in die Quarte $\bar{a}$, $\bar{\bar{d}}$ thut. Denn die Quarte zu $\bar{a}$ iſt $\bar{\bar{d}}$, wie nachzuzehlen.

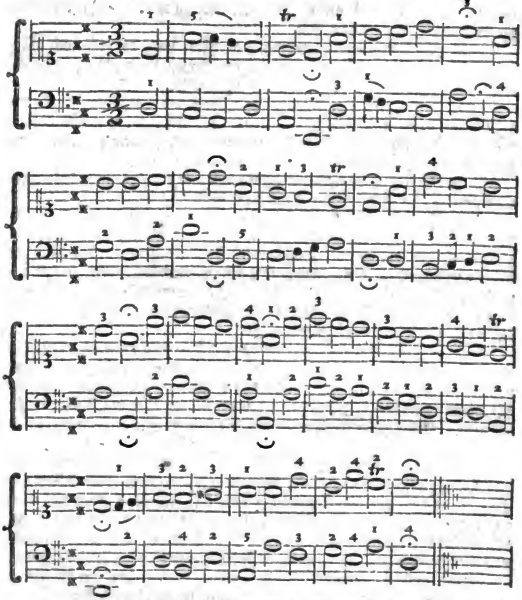
§. 17. Es iſt vor *h* ein b gezeichnet, deswegen muß man ſtatt *h* immer *b* ſpielen im Discant und Baß.

§. 18. Die Fingerſetzung iſt leicht, wenn man beym Spielen die darüber geſchriebenen Finger nimmt, ſo gehen die andern nach der Reihe. Man merke, daß im dritten Tacte der vierte Finger bey $\bar{b}$ über den Daumen geſchlagen worden, dieß erfoderte die Folge der Noten. Weiter iſt im dritten Tacte des letzten Satzes nach dem Daumen auf $\bar{a}$ gleich der vierte Finger auf $\bar{b}$ genommen, und ſind alſo zwey Finger ausgelaſſen worden. Im Baſſe findet man bey der vierten Note des erſten Tactes den vierten Finger, und bey der erſten Note des zweyten Tactes iſt dieſer vierte Finger wieder geſetzt, kömmt alſo der vierte Finger zweymal nach der Reihe vor, dieß kann wohl angehen, wenn, wie hier, der erſte Ton ein Semitonium iſt, denn da darf ich den Finger nur herunter glitſchen laſſen, ſonſt iſt es ohne Noth nicht erlaubt; man könnte auch auf *d* den dritten Finger nehmen, alsdenn aber käme, weil auf *f* der zweyte Finger kommen muß, eine kleine Spannung. Im dritten Tacte des Baſſes haben wir den Daumen unter den zweyten Finger geſetzt, und hernach auf *f* wieder den Daumen genommen, woher denn gekommen, daß zwey Finger ausgelaſſen worden, weil auf *e* der vierte Finger folgete. Sonſt iſt die Fingerſetzung bey Octaven, welche hier im Baß viel vorkommen, bekannt.

§. 19. Weil wir im zehnten Capitel auch den Dreyzweyteltact mit angeführet haben, ſo wollen wir auch ein Lied, welches $\frac{1}{2}$ Tact iſt herſetzen.

N. 4.

N. 4. O Urſprung des Lebens, o ewiges Licht ꝛc.



§. 20. Man findet oft, daß es Anfängern etwas unangenehm fällt, Lieder aus ½ Tact zu ſpielen, und dieß daher, weil ſie mehrentheils Lieder geſpielet die in Viertelnoten ſtehen, daher ſind ihnen die halben Tacte etwas fremde, und ihnen deucht, die Noten beſſer zu kennen, wenn es Viertel,

als wenn es halbe Tacte ſind, um ſo viel beſſer wird es ſeyn, daß ich dießmal dieß Lied hieher geſetzt, denn die Uebung und Gewohnheit bringet in allen Dingen Leichtigkeit.

§. 21. Im Baß kömmt dreymal eine Note vor, die wir noch nicht gehabt, nämlich die Note, die über der kleinen Linie ſtehet, welches eingeſtrichen $\bar{a}$ iſt, ſiehe den 15. §. dieſes Capitels.

§. 22. Bey $\frac{3}{4}$ Tact kommen ſelten Achtel vor, ſondern hier findet man den ganzen Tact, halben Tact und die Viertel am meiſten; und hat man ſich deswegen zu erinnern, wie zwey halbe Tacte zu einem ganzen und zwey Viertel zu einem halben Tacte gehören.

§. 23. In der Vorzeichnung haben wir vor *f* und *c* ein × deswegen muß man ſtatt *f* und *c* immer *fis* und *cis* ſpielen.

§. 24. Dieß Lied hat einen großen Ambitum, nämlich eine Decima, das heißt zehn Grad, nämlich von $\bar{a}$ bis $\bar{\bar{fis}}$, wie ſolche zehn Grade oder Noten im ſiebenten Satze Stuffenweiſe herunter gehen. Da denn die Fingerſetzung und die Abwechſelung der Finger durch Ueberſchlagen hat geſchehen müſſen, und zwar muß in dieſem Satze einmal der dritte und einmal der vierte Finger über den Daumen geſchlagen werden, dadurch denn dieſer Satz ſehr leicht zu ſpielen wird.

§. 25. Weil auſſer dieſem ſiebenten und dem folgenden letzten Satze, die Sätze nur klein ſind, ſo iſt die Fingerſetzung leicht zu erkennen. Im vierten Satze hätte man auch auf $\bar{a}$ den kleinen Finger ſetzen können, ſo hätte man nicht nöthig gehabt den dritten Finger über den Daumen zu ſchlagen. Weil aber die letzte Note des dritten Satzes nach der Ordnung den vierten Finger gehabt, ſo würde der Anfang des vierten Satzes etwas ſchwer zu treffen geweſen ſeyn, wenn man den kleinen Finger brauchen wollte; nun iſt zwar wahr und gilt auch was im II ten Abſchnitte Cap. 17. in der ſiebenten Anmerkung über das Lied N. 5. Freu dich ſehr, o meine Seele ꝛc. geſagt worden; weil es aber leichter iſt mit dem zweyten als mit dem fünften Finger die erſte Note dieſes Satzes zu treffen, und weil eben dadurch der Daumen auch eine bequeme Stelle vor einen halben Ton findet, und das Ueberſchlagen des dritten Fingers über den Daumen nie leichter iſt, als wenn ein Semitonium folget, ſo iſt dieſe Fingerſetzung allhier vor einen Anfänger die beſte; und iſt nichts nöthiger bey der Fingerſetzung, als der öftere Gebrauch des Daumens, wenn es die Folge der Noten erlaubet und nicht andere Finger fodert. Im letzten Satze iſt der Daumen unter den dritten Finger nach den halben Ton $\bar{\bar{gis}}$ unterge-

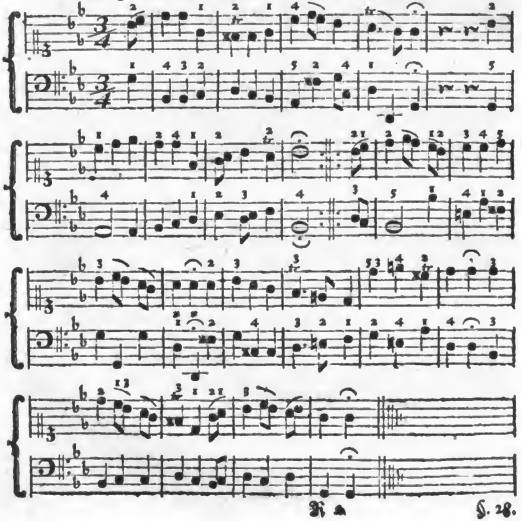
ſetzet,

ſetzet, ſonſten iſt die Fingerſetzung nach den darüber geſchriebenen Fingern leicht zu treffen.

§. 26. Im Baß merke man ſich ſonderlich die Fingerſetzung des ſiebenten Satzes, da Sprünge oder vielmehr Fälle in die Quarte vorfallen, da man denn am bequemſten mit dem Daumen und dem zweyten Finger fertig werden kann. Im fünften Satze iſt der zweyte Finger über den Daumen geſchlagen.

§. 27. Nun wollen wir ein Lied nehmen in ¾ Tacte, darinnen vor *h* und *e* ein b ſtehet, deswegen ſtatt *h* und *e*, *b* und *dis* zu nehmen.

N. 5. Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben ꝛc.



§. 28. Unter allen bis hieher in diesem Unterrichte vorgekommenen Choralen, mag dieses wohl das schwereste seyn, sowohl wegen der Fingersetzung, als wegen seines Tripeltactes, zugeschweigen daß vor *h* und *e* ein b stehet; es muß etwas tactmäßig gespielet werden. Im zweyten Tacte des Discants und im vierzehnten Tacte im Baß haben wir ein Exempel von dem, was wir im zweyten Abschnitte Cap. 13. §. 7. gesaget haben, welches derowegen nachzuschlagen. Sonsten finden wir hier auch das Bequadratum vor *e* etlichemal im Discant und Baß, dadurch denn das b vor *e* aufgehoben wird, und dießmal nicht *dis* sondern *e* muß gespielet werden. Davon ebenfalls das dreyzehnte Capitel des zweyten Abschnitts nachzusehen.

§. 29. Bey Abzehlung der Tacte von N. 1. 4 und 5 der Lieder dieses Capitels findet man, daß in erwehnten Liedern der erste Tact nur aus dem dritten Theil eines Tactes bestehet, denn bey N. 1. Allein Gott in der Höh sey Ehr ꝛc. wie auch bey diesem Liede N. 5. stehet der Tactstrich, gleich nach den zwey Achteln, welches erstlich ein Viertel ist, da er doch hernach jedesmal erst nach drey Viertel stehet, und bey N. 4. stehet er gleich nach einem halben Tacte, da doch drey halbe Tacte hier zu einem Tact gehen sollen, hierbey wisse, daß du diesen aus einem Viertel bestehenden Tact, welchen man einen Auftact nennet, auslassen muß, wenn du die Tacte abzehlen willst, so wie solches unsere Anmerkungen die wir zu jedem Liede setzen, erfodern. Der letzte Tact des ersten Theils eines Liedes, wo nämlich das Repetitionszeichen stehet, hat alsdenn nur zwey Viertel oder einer halben Tact, also ein Viertel zu wenig, dafür wird nun dieser Auftact von einem Viertel gerechnet. Wenn es ein ander musicalisches Stück wäre, so dürfte ich bey *b* als die letzte Note des ersten Theils unsers Liedes, nicht länger warten als es die Zeitmaaße eines halben Tactes erfordert, und würde alsdenn gleich wieder von Vorne anfangen, und den Auftact mit diesem halben Tacte verbinden, und einen einzigen Tact daraus machen. Bey *b* würde man 1. 2. 3. 4. zehlen, und dann bey 5 gleich die erste Note des Auftacts nehmen.

§. 30. Zu Anfange des zweyten Tactes stehen zwey solcher Zeichen nacheinander 𝄾 𝄾 sowohl im Baß und Discant, dieses sind Zeichen die einen Stillstand oder Pause anzeigen, und ist ein jedes dieser Zeichen eine Viertelpause, wir haben bey N. 3. Eins ist noth ꝛc. diese Zeichen auch gehabt, aber zu erklären vergessen, doch findest du schon etwas davon gesaget im zweyten Abschnitte Cap. 17. in der dritten Anmerkung über

N. 1. Wer nur den lieben Gott läßt walten. Wir werden bald ein ganzes Capitel von den Pauſen finden. Sonſten geſchiehet es bey Liedern nur, um der accuraten Eintheilung oder Völligmachung eines Tactes willen, und hat allhie weiter nichts zu bedeuten, weil man ohne dem, wenn ein Satz des Liedes aus iſt, etwas wartet, ehe man zum folgenden gehet, gemeiniglich länger als die Pauſen beſtimmen.

§. 31. Was die Fingerſetzung betrifft, ſo finden wir, wie im Diſcant im Anfange des zweyten und dritten Satzes der Daumen unter den zweyten Finger geſetzt worden, dieß konnte nun nicht anders ſeyn, denn hätte ich den dritten Finger auf $\overline{f}$ geſetzet, ſo wäre der kleine Finger auf das Semitonium *dis* gekommen, welches aber ohne Noth nicht erlaubt iſt, und durch das Unterſetzen des Daumens verhütet wird, und zugleich die Applicatur oder Fingerſetzung in der Folge, ſonderlich im dritten Satze, leicht und commode macht. Im fünften Satze haben wir gleich Anfangs den dritten Finger über den Daumen, der nach der Regel ſeine Stelle gerne bey den halben Tönen hat, geſchlagen, wer andere Finger nehmen wollte, den könnte es leicht betriegen, daß er mit ſeinen Fingern nicht auskäme, er müßte denn auf $\overline{f}$ den fünften Finger genommen haben, es wird aber dieſer Finger überall wenig im Diſcante gebraucht, wovon anderswo ſchon etwas geſaget habe. Das Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Heruntergehen iſt im Diſcant im zweyten Tacte. Das Ueberſchlagen des dritten Fingers über den Daumen kömmt im vierten Satze vor, wie auch im letzten Satze, allwo auch der Daumen unter den zweyten Finger geſetzet wird, um den kleinen Finger, als welcher wegen ſeiner Kürze oft unbequem iſt, zu verſchonen.

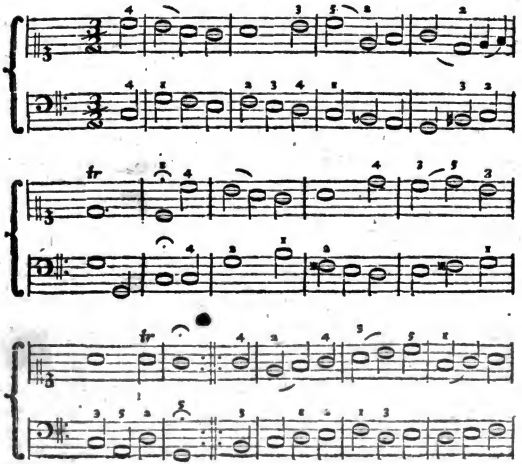
§. 32. Im dritten Tacte des vierten Satzes finden wir über $\overline{f}$ zwey Finger, nämlich den fünften und dritten, allhier wird der zuerſt eingeſetzte Finger, welchen die erſte Ziffer, nämlich die 5. anzeiget, nicht eher aufgehoben, als bis der dritte Finger da iſt, weil dieſes mit zwey Ziffern bezeichnete $\overline{f}$ nur einmal angeſchlagen werden darf, es muß alſo allhier der dritte Finger den kleinen Finger ablöſen, den Ton aber nicht nochmals niederſchlagen; man könnte auch, wenn man die Spannung nicht vermeiden wollte, den vierten Finger auf $\overline{f}$ geſetzet haben, allein damit ich die mehreſten Regeln der Fingerſetzung in den zur Uebung beygefügten Melodien anbringen und nach und nach zeigen und lehren könnte, habe ich dieſes Ablöſen der Finger erwehlet; welches man auch im Nothfall,

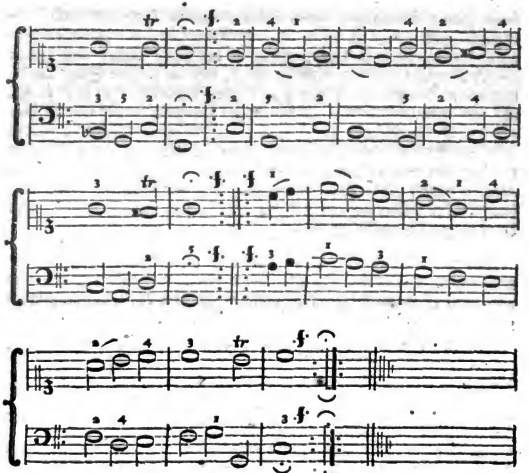
wenn man zu ſpät ſiehet, daß man die unrechten Finger erwehlet, gebrauchen kann.

§. 33. Wir haben endlich im vierten Satze ein Punct hinter dem Viertel *f* im Discant, und gleich darunter im Baß *d* mit einem Punct zu dieſem *f*. Weil nun die Puncte in beyde Hände oder vielmehr im Baß und Discante zugleich ſtehen, ſo geht allhier Note zu Note. Sonſt iſt die Fingerſetzung im Baße leichte, und hat man im letzten Satze nur die Finger nach ihrer Folge zu gebrauchen.

§. 34. Nun wollen wir noch ein Lied ſetzen, das $\frac{3}{2}$ Tact iſt.

N. 6. Jehova iſt mein Licht und Gnaden-Sonne ꝛc.





§. 35. Dieß Lied ſtehet im Tripeltacte, nämlich in 3 Tacte, und die Verſe ſind nicht dactiliſcher Art, hier gilt was im zehnten Cap. §. 5. geſaget worden, denn es gehen nur zwey Sylben des Liedes auf Einen Tact, deswegen findet man hier in einem Tacte entweder einen ganzen und einen halben Tact, oder drey halbe Tacte, von welchen aber die beyden erſten geſchleifet ſind durch einen Bogen und zu einer Sylbe gehören, folglich gehet es langſam. Siehe hierbey auch §. 22. dieſes eilften Capitels nach.

§. 36. Bey der Fingerſetzung im Discante merken wir an, daß zweymal im Discante wegen der Folge ein Finger ausgelaſſen worden, nämlich im erſten Satze iſt nach dem dritten Finger auf a gleich der fünfte Finger auf f geſetzet worden, und alſo der vierte Finger ausgelaſſen, eben dieſer

dieser Finger ist auch im zweyten Satze im dritten Tacte bey $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ geschehen. Im dritten Satze ist der dritte Finger über den vierten geschlagen; Im vierten und fünften Satze ist der vierte Finger vom dritten Finger abgelöset worden, nämlich bey $\frac{4}{3}$, und im fünften Satze bey $\frac{3}{2}$, damit man den zweyten Finger zum Triller bekömmt, wer aber so gut mit dem dritten und vierten Finger als mit dem zweyten und dritten Finger den Triller schlagen kann, der kann den vierten Finger behalten. §. 32. wurde der fünfte Finger vom dritten abgelöset, dieses Ablösen ist nur darinnen vom Ablösen der Finger in diesem Liede unterschieden, daß allhier 2 aparte Noten sind, da bey N. 5. nur eine Note war, und man hier den Ton wieder aufs neue anschläget, welches nach §. 32. bey dem Liede N. 5. nicht geschehen darf.

§. 37. Im Baß wird der Daumen im ersten Satze unter den vierten Finger, im letzten Satze aber unter den dritten Finger gesetzt, und im dritten Satze wird bey *e* der zweyte Finger über den Daumen geschlagen, sonsten gehen die Finger nach ihrer Ordnung.

§. 38. Dieß Lied hat verschiedene Wiederholungen, nur allein der dritte Satz wird nur einmal gespielet, sonsten werden alle Sätze zweymal gespielet, wir haben hier das große Wiederholungszeichen, welches anzeiget, daß die beyden ersten Sätze zweymal sollen gespielet werden. Der vierte Satz ist durch das kleine Wiederholungszeichen und durch den Rückweiser eingeschlossen, muß also auch dieser vierte Satz zweymal gespielet werden, ehe man zum fünften Satze gehet, und dann wird endlich der letzte Satz auch zweymal gespielet, welches das kleine Wiederholungszeichen mit dem Rückweiser anzeiget. Siehe hiervon die eilfte Anmerkung im achten Cap. dieses Abschnittes.

§. 39. Nun übe dich auch diese sechs Lieder so ordentlich zu spielen, daß du oder ein anderer zu deinem Spielen singen kann; und wenn du nun anfängst die Lieder im Tripeltacte etwas tactmäßig spielen zu können, so hüte dich, daß du dir keine unanständige Geberden angewöhnest, als welche Geberden sich bey solchen alsdenn wohl einstellen wollen, welche von Natur eine tactmäßige Bewegung haben, denn dieß ist schon im Iten Abschnitt Cap. 4. §. 1. 3. abgerathen.

CAPVT

CAPVT XII.

Von den Pausen.

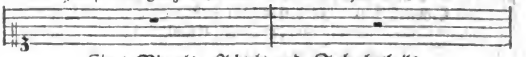
§. 1. Was in der dreyßigsten Anmerkung des eilften Capitels versprochen worden, da von den Viertelpausen etwas erwehnet worden, das soll anjetzo geschehen; weil in diesem Capitel von den Pausen wird gehandelt werden.

§. 2. Man hat Zeichen, die da anzeigen, daß einer schweigen oder mit Spielen oder Singen einhalten soll, und wie lange solches geschehen soll. Diese Zeichen heißen Pausen.

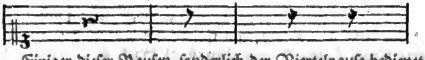
§. 3. Wenn einer ein Lied spielet oder singet, so giebt er auf keine Pausen acht, sondern er macht bey Endigung eines jeden Satzes eine Pause, so lang oder kurz wie es ihm gefällt, oder er ruhet ein wenig, wie solches das Ruhezeichen, bey Endigung eines jeden Satzes anzeiget.

§. 4. Wir wollen aber doch alle Arten der Pausen hersetzen und ihre Geltung anzeigen. Soll die Pause einen ganzen Tact dauren, so stehet ein kleiner dicker Strich unter der Linie, also — soll sie einen halben Tact dauren, so stehet ein kleiner dicker Strich über der Linie, also —, soll die Pause nur ein Viertel gelten, so findet man dieses Zeichen 𝄽, eine Achtelpause siehet so aus 𝄾 und eine Sechzehntheilpause also 𝄿. Wir wollen diese Pausen auf den fünf Linien setzen und ihre Geltung darüber schreiben.

Pause eines ganzen Tactes. Eines halben Tactes.



Eines Viertels, Achtels und Sechzehntheils.



§. 5. Einiger dieser Pausen, sonderlich der Viertelpause bedienet man sich bey Liedern, und zwar nur bloß um die Lieder ordentlich im abgezeichneten Tacte schreiben zu können, daher denn wohl gleich im ersten Tact eine Pause geschrieben wird, und so oft ein neuer Satz anfängt.

Vierter Abschnitt.
Von der Fingersetzung und vom Accorde.

CAPVT I.
Vom Nutzen einer guten Fingersetzung.

§. 1.

Ob ich gleich hin und wieder, sonderlich in den Anmerkungen über die Lieder des zweyten und dritten Abschnitts, von der Fingersetzung schon so viel erwehnet und gelehret habe, daß einer fast schon genung daran haben könnte, so will ich doch in diesem Abschnitte selbige wieder vornehmen, da man denn hier zusammen finden wird, was im vorigen nur zerstreuet vorgekommen ist.

§. 2. In den ältern Zeiten gab man keine Regeln von der Fingersetzung, sondern ein jeder nahm die Finger, die ihm am bequemsten zu seyn schienen; man fand zu denen Zeiten aber auch ganz andere Melodien und Clavierſachen. In den ietzigen Zeiten aber erfodern, sonderlich viele Hallische Melodien und die neuern Clavierſachen eine gründliche und nach Regeln erlernte Fingersetzung.

§. 3. Nun hat man zwar verschiedene Anleitungen zum Clavierspielen, welche Regeln von der Fingersetzung gegeben, allein unter allen diesen ist wohl keine gründlicher, als welche der berühmte Königl. Preuß. Cammermuſicus Carl Philipp Emanuel Bach in dem ersten Hauptstücke seines Buchs von der wahren Art das Clavier zu spielen gegeben. Weil ich nun alles, was schon in diesem Tractate von mir von der Fingersetzung gezeiget und gesaget worden, nach dieses berühmten Muſici erfundenen Fingersetzung verfasset und eingerichtet habe, so werde ich in diesem Abschnitte die ganze Bachische Fingersetzung, so viel nämlich zu meinem Zwecke gehöret, vortragen, und mir die Freyheit nehmen, gemeiniglich

niglich mit ſeinen eigenen Worten zu reden, ohne das Buch ſelbſt jederzeit anzuführen.

§. 4. Der rechte Gebrauch der Finger hat mit der ganzen Spielart einen unzertrennlichen Zuſammenhang; denn ob ſchon das meiſte auch mit einer falſchen Applicatur herausgebracht werden kann, ſo geſchiehet es doch oft mit entſetzlicher Mühe und dazu ungeſchickt, ja man verliert bey einer unrichtigen Fingerſetzung mehr, als man durch alle mögliche Kunſt und guten Geſchmack erſetzen kann. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kann aus der Erfahrung beweiſen, daß ein mittelmäßiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Muſicum im Spielen übertreffen wird, wenn dieſer letztere wegen ſeiner falſchen Applicatur gezwungen iſt, wider ſeine Ueberzeugung ſich hören zu laſſen. Denn wer die rechte Applicatur nicht hat, in deſſen Spielen vermißt man das runde, deutliche und natürliche, hingegen trifft man an deſſen Statt lauter Gehacke, Poltern und Stolpern an.

§. 5. Nun iſt freylich wahr, daß bey Spielung eines Liedes, weil ſolches langſam geſchiehet, vieles wegbleiben könnte, was man ſonſten von der Fingerſetzung ſagt und dazu erfodert, allein dieſes kann doch nicht von allen Liedern geſaget werden; denn daß ich nichts erwehne von ſolchen Liedern, die tactmäßig und mit einer anſtändigen Geſchwindigkeit müſſen geſpielet werden, ſo nehme man nur die Halliſchen Melodien, die aus *c moll*, *dis dur*, *a dur*, *b dur*, *f moll* und *e dur* ſind, dieſe erfodern gewiß ſchon eine gute Fingerſetzung, wo man ſie geſchickt ſpielen will.

§. 6. Wer ſich nun bey Spielung der Lieder eine gute Fingerſetzung angewöhnet, dem wird es hernach gewißlich nicht ſchwer fallen, allerley hübſche Arien, Menuetten und andere Clavierſachen nach eben dieſer Fingerſetzung zu lernen. Ja die Fingerſetzung nach der Bachiſchen Art machet oft die ſchwereſten Paſſagien oder Sätze ſo leicht, daß es eine Luſt iſt zu ſpielen, wie auch dem Zuſeher eine Luſt, einen ſolchen ſpielen zu ſehen, weil alles leicht, frey, ungezwungen und angenehm zugehet oder geſpielet wird.

CAPVT II.

Von der Fingerſetzung überhaupt.

§. 1. Es ſind, ehe wir zu den Regeln der Fingerſetzung ſelbſt ſchreiten, noch gewiſſe Dinge zu erinnern, welche man Theils vorher wiſſen

muß, Theils von der Wichtigkeit sind, daß ohne sie auch die besten Regeln unkräftig bleiben würden. Als:

§. 2. Ein Clavierist muß mitten vor der Tastatur seines Claviers sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit so wohl die höchsten als tiefsten Töne anschlagen könne. Ferner:

§. 3. Hängt der Vördertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbret herunter, so ist man in der gehörigen Höhe.

§. 4. Man gewöhne, besonders die noch nicht ausgewachsenen Hände der Kinder, daß sie bey Sprüngen und Spannungen an statt des Hin- und Herspringens mit der ganzen Hand, wobey wohl noch oft dazu die Finger auf einen Klumpen zusammen gezogen sind, die Hände im nöthigen Falle so viel möglich ausdehnen. Hierdurch werden sie die Tasten leichter und gewisser treffen lernen, und die Hände nicht leichte aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontalschwebenden Lage bringen, welche bey Sprüngen gerne bald auf diese bald auf jene Seite sich zu verdrehen pflegen.

§. 5. Man spielet mit gebogenen Fingern und mit schlaffen Nerven; jemehr insgemein hierinnen gefehlet wird, desto nöthiger ist hierauf zu achten. Die Steife ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf Einen Ton, selbst das unentbehrliche Uberschlagen und Untersetzen erfodert diese elastische Kraft oder dieses Vermögen die Hände geschwind ausdehnen und zusammen ziehen zu können.

§. 6. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielet, erfähret außer der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Hauptschaden, nämlich er entfernt die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch NB. so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimmt diesem Hauptfinger, wie wir hernach sehen werden, alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Daher kömmt es, daß derjenige, welcher den Daumen nur selten braucht, mehrentheils steif spielen wird, da hingegen einer durch dessen rechten Gebrauch dieses nicht einmal thun kann, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte; man kann dieses im Augenblick einem Spieler ansehen, verstehet er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich

nicht

Digitized by Google

nicht unnöthige Geberden angewöhnet hat, die ſchwereſten Sachen ſo ſpielen, daß man kaum die Bewegung der Hände ſiehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leicht fällt; dahingegen ein anderer die leichteſten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimaſſen ungeſchickt genung ſpielen wird.

§. 7. Es iſt aber diejenige Fingerſetzung die beſte, welche nicht mit unnöthigem Zwang und Spannungen vergeſellſchaftet iſt, ſondern die auf der Natur gegründet iſt. Die Geſtalt unſerer Hände und des Griffbrets bildet uns gleichſam den Gebrauch der Finger ab. Jene, die Geſtalt der Hände, giebt uns zu erkennen, daß beſonders drey Finger an jeder Hand um ein anſehnliches länger ſind, als der kleine Finger und der Daumen; Nach dieſer, nämlich nach der Geſtalt des Griffbrets, finden wir, daß einige Taſten tiefer liegen, und einige vor den andern vorſtehen. Die erhabene und vorſtehende heißen gemeiniglich halbe Töne oder Semitonia. Daraus folgt nun natürlich, daß dieſe halben Töne eigentlich für die drey längſten Finger gehören. Hieraus entſtehet die erſte Hauptregel, daß der kleine Finger ſelten und die Daumen nicht, als im Nothfalle, die halben Töne berühren.

§. 8. Der Gebrauch des Daumen giebt nicht nur der Hand einen Finger mehr, ſondern zugleich den Schlüſſel zur ganzen möglichen guten Applicatur. Dieſer Hauptfinger macht ſich noch überdem dadurch verdient, weil er die übrigen Finger in ihrer Geſchmeidigkeit erhält, indem ſie ſich allezeit biegen müſſen, wenn der Daumen ſich bald bey dieſem bald bey jenem Finger eindringet. Was man ohne ihn mit ſteifen und geſtreckten Nerven beſpringen mußte, das ſpielet man durch ſeine Hülfe anjetzo rund (das iſt, aneinander hangend) deutlich, mit ganz natürlichen Spannungen, folglich leichte.

§. 9. Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hangen, damit er ihm nicht im Wege iſt; ſolcher Geſtalt fällt die mäßigſte Spannung ſchon unbequem, folglich müſſen die Finger ausgeſtreckt und ſteif werden, um ſolche herauszubringen. Der regel- und naturmäßige Gebrauch des Daumen iſt die Hauptveränderung und der größte Unterſchied der alten und dieſer neuen Fingerſetzung, und iſt der Daum hauptſächlich in den Tonarten, welche viele Creuze und Been haben ganz unentbehrlich. Iſt alſo der Daumen von ſeiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Hauptfingers bey der Fingerſetzung erhoben worden.

Digitized by Google

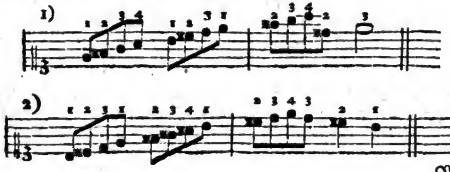
CAPVT III.

Regeln der Fingerſetzung.

§. 1. Man muß bey dem Spielen beſtändig auf die Folge ſehen, indem dieſe oft Urſache iſt, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müſſen. Vornehmlich bey gehenden Paſſagien muß man wegen der Folge die Finger ſo eintheilen, daß man juſt damit auskömmt. Bey Liedern hat man nur die Folge und den Ambitum eines jeden Satzes zu bemerken.

§. 2. Wir können aber mit unſern fünf Fingern nur fünf Töne nach einander anſchlagen; folglich merke man vornehmlich zwey Mittel, wodurch wir bequem gleichſam ſo viel Finger kriegen, als wir brauchen. Dieſe zwey Mittel beſtehen in dem Unterſetzen und Ueberſchlagen, davon hernach zur Gnüge melden will.

§. 3. Der Daumen mag ſich gerne nahe an den halben Tönen aufhalten, wenigſtens iſt dieſe Hauptregel zu merken, daß der Daumen der rechten Hand im Aufſteigen nach Einem oder mehrern halben Tönen; im Abſteigen aber vor Einen oder mehrern halben Tönen eingeſetzt wird. Der linke Daumen aber wird im Abſteigen nach, und im Aufſteigen vor den halben Tönen eingeſetzt. Wer dieſe Hauptregel in den Fingern hat, dem wird es allezeit fremde fallen, bey Gängen, wo halbe Töne vorkommen, den Daumen etwas entfernt von ſelbigen einzuſetzen. Dieſe ſonſt ſo gewiſſe Regel leidet nur ein paar Ausnahmen, welche gegen den Nutzen, den dieſe Regel übrigens in der ganzen Lehre der Applicatur hat, nichts bedeuten wollen. Ich will dieſe beyde Ausnahmen gleich in Noten vorſtellen.



Wenn

Wenn das erſte Exempel nach der Regel des Daumen ſollte geſpielet werden, ſo müßte der Daumen auf der dritten Note, nämlich *g* eingeſetzet werden, alsdenn aber käme man mit den Fingern nicht aus, und eben ſo würde es im zweyten Exempel ergehen, wenn man den Daumen auf der dritten Note *d* wollte ſetzen. Darum geben dieſe beyde Exempel eine unvermeidliche Ausnahme.

§. 4. Wir müſſen wiſſen, daß, außer der Nothwendigkeit beſtändig auf die Folge zu ſehen, der kleine Finger allezeit gleichſam zum Hinterhalt in gehenden Paſſagien bleibt und hierbey nicht eher gebraucht wird, als entweder im Anfange, oder wenn derſelben Umfang juſt mit ihm zu Ende gehet. Ein mehreres wird aus den Exempeln zu erſehen ſeyn.

§. 5. Vom Unterſetzen iſt zu merken, daß hier der Daumen ſeine Dienſte thun muß, denn da die Natur keinen von allen Fingern ſo geſchickt gemacht hat, ſich unter die übrigen andern ſo zu biegen, als den Daumen, ſo beſchäfftiget ſich deſſen Biegſamkeit ſammt ſeiner vortheilhaften Kürze ganz alleln mit dem Unterſetzen an den Oertern und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen. Den rechten Gebrauch des Unterſetzens werden wir aus den folgenden Exempeln aufs deutlichſte erſehen. Wir werden allda bemerken, daß der Daumen niemals auf einen halben Ton geſetzet wird, und daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem zweyten und dritten, bald nach dem zweyten, dritten und vierten Finger, niemals aber nach dem kleinen Finger eingeſetzt oder vielmehr untergeſetzt wird; darum iſt denn das Unterſetzen des Daumens nach dem kleinen Finger verwerflich. Beym Aufſteigen mit der rechten Hand und beym Abſteigen mit der linken Hand kömmt nun das Unterſetzen vor. Uebt man ſich ſo lange, bis der Daumen auf eine mechaniſche Art ſich von ſelbſt auf dieſe Weiſe am gehörigen Orte ein- oder unterſetzt; ſo hat man das meiſte in der Fingerſetzung gewonnen. Doch muß dieſes Unterſetzen des Daumen ſo gebraucht werden, daß alle Töne dadurch gut können zuſammen gehänget werden.

§. 6. Das Ueberſchlagen, als das zweyte Hauptmittel in der Abwechſelung der Finger, geſchiehet von denen andern Fingern, und wird dadurch erleichtert, indem ein größerer Finger über einen kleinern oder über den Daumen geſchlagen wird, wenn es gleichfalls an Fingern feh-

len

len will. Beym Abſteigen mit der rechten Hand und beym Aufſteigen mit der linken Hand wird dieſes Ueberſchlagen gebraucht. Dieſes Ueberſchlagen muß durch die Uebung auf eine geſchickte Art ohne Verſchrenckung oder Verdrehung der Hand geſchehen, und zwar alſo, daß alle Töne dadurch gut zuſammen gehänget werden können; denn Ueberſchlagen heißt: Wenn ein Finger über den andern gleichſam weggeklettert, indem der andere noch über der Taſte ſchwebet, welche er nieder gedrücket hat: Den rechten Gebrauch des Ueberſchlagens werden wir wiederum am deutlichſten aus den Exempeln ſehen, da wir denn finden werden, daß das Ueberſchlagen, welches mit dem zweyten Finger über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geſchiehet, ſeinen eigentlichen Nutzen bey Paſſagien ohne halben Töne hat, allda geſchiehet es auch, wenn es nöthig iſt, oft hinter einander ohne Gefahr des Stolpern. Wir ſehen ferner aus den Exempeln, daß das Ueberſchlagen bald mit dem zweyten Finger, bald mit dem zweyten und dritten, bald mit dem zweyten, dritten und vierten über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geſchiehet. Sonſten iſt das Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den dritten, item des dritten über den zweyten, des vierten über den kleinen, imgleichen des kleinen Fingers über den Daumen verwerflich.

§. 7. Wenn ein Ton mehr als einmal hinter einander in mäßiger Geſchwindigkeit vorkömmt, ſo wird mit den Fingern nicht allemal abgewechſelt, wohl aber bey dergleichen geſchwinden Noten. Man gebraucht hierzu, nämlich bey geſchwinden Noten, nur zwey Finger auf einmal, in Liedern, wie wir theils ſchon geſehen haben und im folgenden Capitel bey den Exempeln ſehen werden, wechſeln zuweilen wohl drey Finger, doch gemeiniglich auch nur zweye ab; der kleine Finger iſt hierzu der ungeſchickteſte, wird deswegen auch wenig oder wohl gar nicht dazu gebrauchet. Bey etwas langſamen mehr als einmal hinter einander vorkommenden einerley Tönen kann man dieſen beſondern Vortheil ſich zu nutze machen, daß man das letzte mal denjenigen Finger einſetzt, den die Folge haben muß. Dieſer Umſtand ereignet ſich bey Liedern beſonders in der rechten, und bey andern Clavierſachen am meiſten in der linken Hand. Die Exempel des folgenden Capitels werden dieſes deutlich machen.

§. 8.

Digitized by Google

§. 8. Eine der nöthigſten Freyheiten in der Applicatur, iſt das Auslaſſen gewiſſer Finger, wegen der Folge. Da denn zuweilen Ein Finger, zuweilen zwey, ja wohl drey Finger ausgelaſſen werden müſſen, wie die Exempel im folgenden Capitel dieſes ebenfalls am deutlichſten zeigen werden.

§. 9. Das Ablöſen der Finger, da nämlich Ein Ton erſtlich mit einem Finger angeſchlagen wird, hernach aber wegen der Folge von einem andern Finger abgelöſet wird, ohne den Ton noch einmal hören zu laſſen, iſt auch erlaubt, und ſonderlich kann dieſes Ablöſen eines Fingers durch einen andern bey Liedern wegen ihrer langſamen Zeitmaße füglich angehen, ſowohl wenn es die Nothwendigkeit der Folge oder ein Triller erfodert, ſonderlich wenn einer nur den Triller mit dem zweyten und dritten Finger ſchlagen kann; doch muß man dieſe Freyheit nicht misbrauchen, oder ſich ſolcher zu oft bedienen, will man nicht ſeine Fingerſetzung ganz verderben und ſich untüchtig machen, andere Clavierſachen ſpielen zu lernen, als bey welchen man, wegen der geſchwinden Zeitmaße, dieſes Ablöſen der Finger wenig, und nicht ohne Noth gebrauchen darf. Wir werden im folgenden Capitel, auch einige Exempel vom Gebrauche dieſes Ablöſens finden.

§. 10. Zuweilen muß man auch bey gehenden Noten erlauben, mit einem Finger fort zugehen. Am öfterſten und leichteſten geſchieht dieſes im Baſſe, wenn man wegen der Folge, von einem halben Tone in die nächſte Taſte mit dem Finger herunter gleitet. Wir werden auch hiervon einige Exempel finden im folgenden Capitel.

§. 11. Ferner muß man ſich bey den Tonarten, mit keinen oder wenigen Verſetzungszeichen, (ſo werden die Creuze und Been genennet,) noch merken, daß bey gewiſſen Fällen, das Ueberſchlagen des dritten Fingers über den vierten, und des zweyten Fingers über den Daumen, beſſer und nützlicher iſt, um alles mögliche Abſetzen zu vermeiden, als der übrige Gebrauch des Ueberſchlagens und des Unterſetzens des Daumens, weil dieſer Daumen, bey vorkommenden halben Tönen, mehr Platz, folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die andern Finger durchzukriechen, als bey einer Folge von lauter unterliegenden Taſten, (das iſt, ſogenannten ganzen Tönen.)

§. 12. Man darf auch nicht denken, daß bey einem Satze, nicht mehr als Eine Fingerſetzung möglich und erlaubt ſey? Nein, die Sätze, welche keine halben Töne im Ambitu haben, können zuweilen wohl

dreyerley, oder doch wenigſtens wohl zweyerley gute Fingerſetzungen haben; allein die Sätze, welche in ihrem Umfange oder Ambitu, einen oder mehrere halbe Töne haben, erlauben oft nur Eine, ſelten zweyerley Fingerſetzung. Dahero wird man im folgenden Capitel oft einerley Satz unter verſchiedenen Nummern finden, welche mit einer kleinen Zahl angezeiget worden.

§. 13. Ein Anfänger aber bindet ſich an der darüber geſchriebenen Fingerſetzung ſo lange, bis er ſich erſtlich einen Begriff von den Regeln der Fingerſetzung eingepräget hat, und die Urſachen und Gründe einer jeden Fingerſetzung, erſt hat einſehen lernen; alsdenn wird er, wenn er eine andere Fingerſetzung erwählet, den Grund derſelben aus dieſen gegebenen Regeln ziehen müſſen, und folglich die Güte ſeiner erwählten Fingerſetzung beweiſen können und müſſen.

CAPVT IV.

Exempel der Fingerſetzung für die rechte Hand.

§. 1. Wir wollen dieſe Exempel der Fingerſetzung aus meiſt bekannten Melodien, ſo wie ſie im großen halliſchen Geſangbuch ſtehen, nehmen, um einem Anfänger dadurch deutlich zu zeigen, wie es bey Spielung eines Liedes, ebenfalls viel auf eine gute Fingerſetzung ankomme; folgendes erinnere zum voraus:

§. 2. Man findet über jedes Exempel im Anfange eine doppelte, eine große und kleine Zahl; die große zeiget die Nummer des Liedes im halliſchen Geſangbuche, und die kleine den daraus genommenen Satz an.

§. 3. Der kleine Bogen, wodurch in jedem Exempel zwey Zahlen ſind verbunden worden, zeiget an, daß eben allda das Unterſetzen, Ueberſchlagen, Auslaſſen u. ſ. w. geſchehen ſey.

§. 4. Dieſe Exempel zeigen alſo den Gebrauch des kleinen Fingers, des Daumens, des Ueberſchlagens, Unterſetzens, Ablöſens, Abwechſelns und Fortſetzens der Finger, in folgender Ordnung an:

N. 1. Giebt Exempel für den kleinen Finger.
N. 2. Vom Unterſetzen des Daumen nach dem zweyten Finger.
N. 3. Vom Unterſetzen des Daumen nach dem dritten Finger.

N. 4.

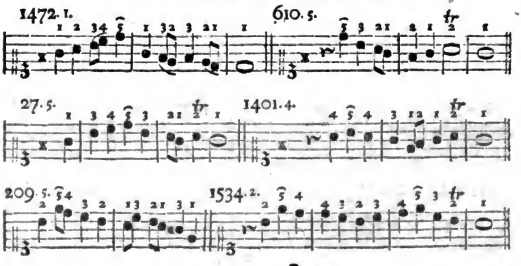
Digitized by Google

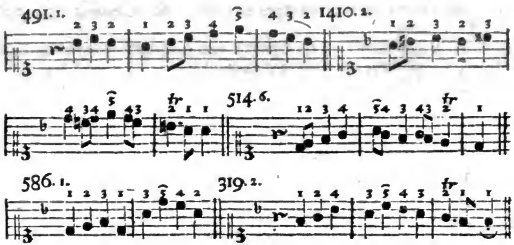
N. 4. Hat ein Exempel vom Unterſetzen des Daumen nach dem vierten Finger.
N. 5. Giebt verſchiedene Exempel vom Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen.
N. 6. Zeiget das Ueberſchlagen des dritten Fingers über den Daumen, und
N. 7. Das Ueberſchlagen des vierten Fingers über den Daumen.
N. 8. Weiſet das Ueberſchlagen des dritten Fingers über den vierten.
N. 9. Zeiget das Ablöſen der Finger.
N. 10. Giebt verſchiedene Exempel vom Abwechſeln der Finger.
N. 11. Vom Auslaſſen Eines Fingers, und endlich
N. 12. Vom Auslaſſen zweyer Finger.

§. 5. Wer dieſe Exempel mit Bedacht ſpielet, und dabey nachdenket, warum in denſelben das Unterſetzen, Ueberſchlagen, u. ſ. w. gebrauchet worden, der wird in Spielung derſelben eine große Leichtigkeit merken, und die im dritten Capitel gegebenen Regeln von der Fingerſetzung dadurch deſto beſſer verſtehen; alſo, daß er dadurch im Stande ſeyn wird, ſich bey allen Liedern eine gute Fingerſetzung auszuſuchen.

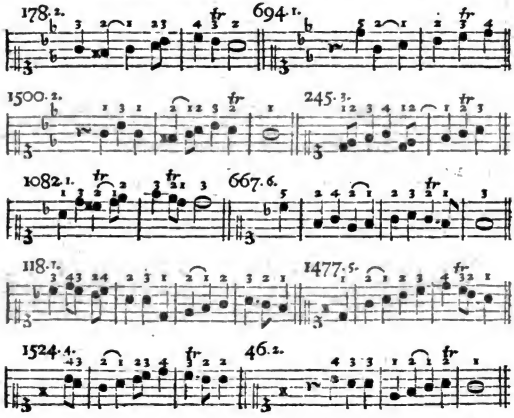
§. 6. Nun folgen die Exempel ſelbſt:

N. 1. Gebrauch des kleinen Fingers.



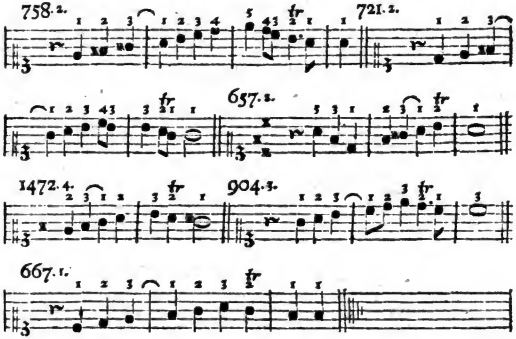


N. 2. Unterſetzen des Daumens nach dem zweyten Finger.

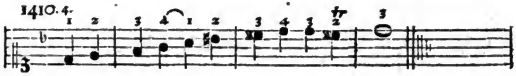


N. 3.

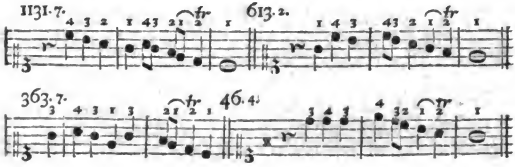
N. 3. Unterſetzen des Daumens nach dem dritten Finger.



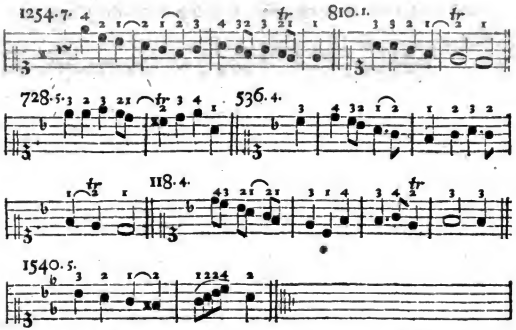
N. 4. Unterſetzen des Daumens nach dem vierten Finger.



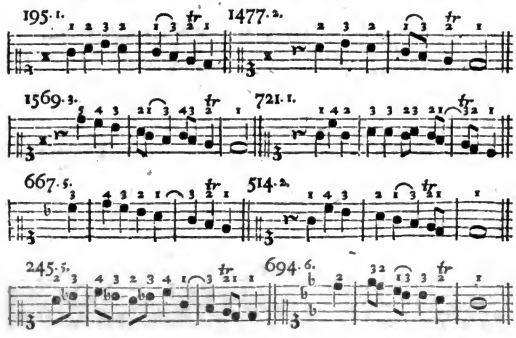
N. 5. Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen.



Digitized by Google

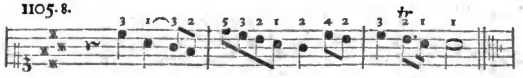


N. 6. Ueberſchlagen des dritten Fingers über den Daumen.



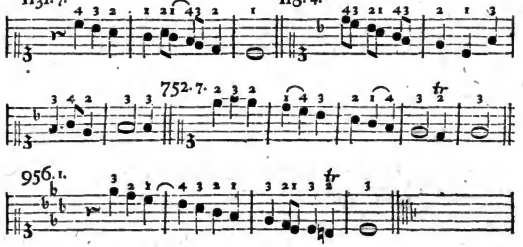
Digitized by Google

1105. 8.



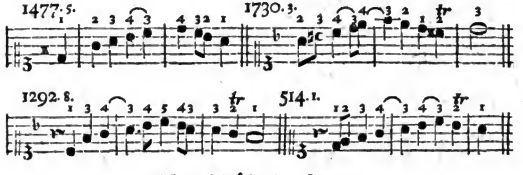
N. 7. Ueberſchlagen des vierten Fingers über den Daumen.

1131. 7.



N. 8. Ueberſchlagen des dritten über den vierten Finger.

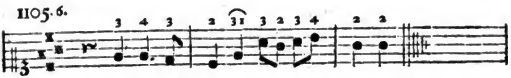
1477. 5.



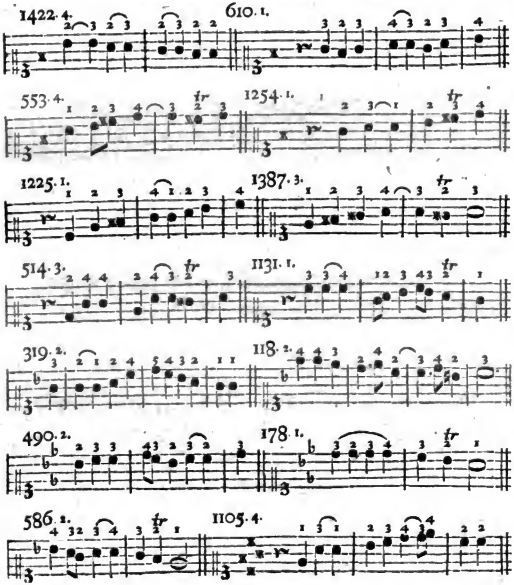
N. 9. Ablöſen der Finger.

1131. 4.

Digitized by Google



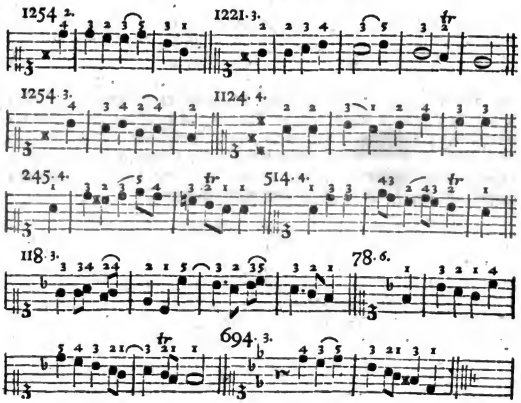
N. 10. Abwechſelung der Finger.



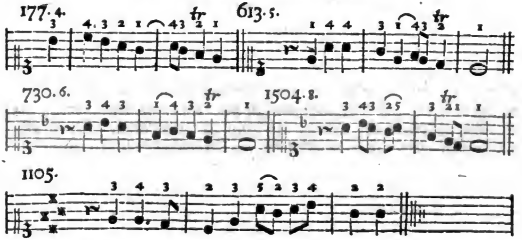
N. 11.

Digitized by Google

N. 11. Auslaſſen Eines Fingers.



N. 12. Auslaſſen zweyer Finger.



Digitized by Google

§. 7. Ich hätte der Exempel vielmehr herſetzen können, aber es deucht mir genug zu ſeyn, um darnach leicht andere Sätze beziffern zu können. Ich recommendire einem Liebhaber, ſich das große Halliſche Geſangbuch in groß Octav, als worinnen beyde Theile zuſammen gedruckt ſind, anzuſchaffen; ich verſichere ihn, daß er durch Spielung der Lieder aus den fremden und unbekannten Tönen, als dergleichen es, wie aus dem 13. Capitel §. 19. dieſes Abſchnitts zu erſehen, im bemeldeten Geſangbuche verſchiedene giebt, im Stande kommen wird, ſich andere leichte Oden, Arien und andere kleine Handſtücke ſelbſt informiren zu können; ſonderlich wenn er ſich übet, die darinnen vorkommenden Lieder, welche im Tripeltacte, nämlich in $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ ſtehen, ſpielen zu lernen, als welche ſchon einige Fertigkeit erfodern.

§. 8. Es iſt gewiß ſo leicht nicht, wie mancher wohl denken möchte, die Halliſchen Melodien mit Anmuth nach Noten ſpielen zu können; es giebt gewiß ſchon ziemlich ſchwere Melodien darinnen, welche mancher Clavierſchüler, ob er ſich gleich ſchon eine ziemliche Zeit hat informiren laſſen, und verſchiedene Stücke aus dem Kopfe ſpielen kann, ſchwerlich gut heraus bringen wird. Wer ferner auch ſehen will, wie ſich die Melodie auf das Lied ſchicket, der nehme den erſten Vers eines jeden Liedes vor ſich, (denn auf denſelben hat der Componiſt fürnehmlich geſehen) und betrachte den Inhalt deſſelben, und ſpiele alsdenn die Melodie, ſo wird er ſchon daraus ſehen können, (wenn er anders eine Melodie zu beurtheilen weiß), daß geſchickte Muſickverſtändige einen Theil ihrer Kunſt, nämlich die Worte durch eine artige Melodie zubeleben, haben ſehen laſſen.

§. 9. Wir eilen aber weiter, und wollen nun auch Exempel der Fingerſetzung für die linke Hand geben. Es iſt die Fingerſetzung im Baſſe, den verſchiedenen, wo nicht bey den meiſten Liedern, ſchwerer, als im Diſcante, und dieſes ſonderlich der vielen Sprünge wegen, die darinnen vorkommen, anderer Urſachen zu geſchweigen. Es iſt alſo nicht genug, wenn man die Melodie im Diſcante durch eine gute Fingerſetzung geſchickt hören laſſen kann, nein, der Baß oder die linke Hand erfodert eben dieſelbe Accurateſſe; denn ein hübſcher Baß iſt die Zierde der Melodie.

CAPVT

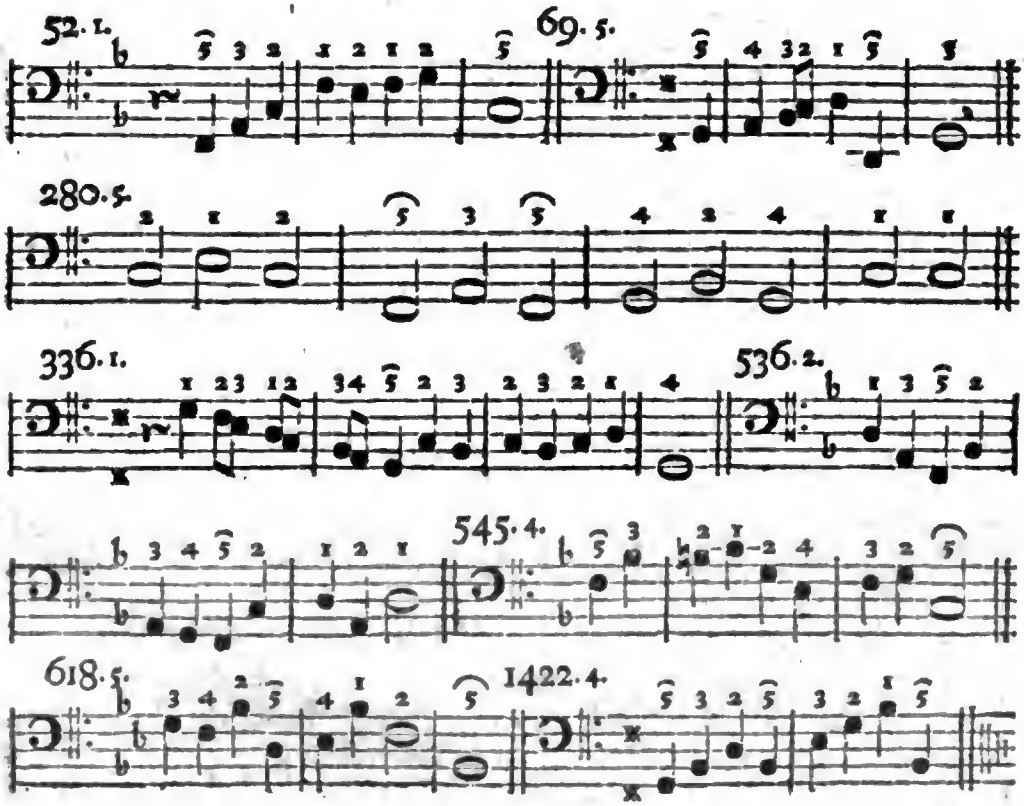
CAPVT V.

Exempel der Fingerſetzung für die linke Hand.

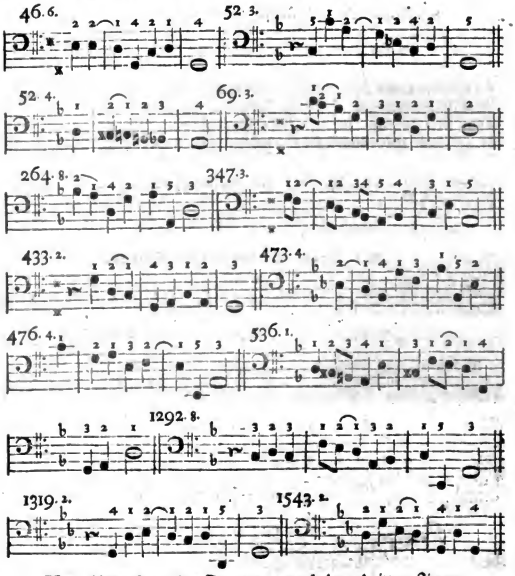
§. 1. Es ſind dieſes abermal Sätze aus erwähntem Halliſchem Geſangbuche. Es gilt hierbey, was Cap. 4. §. 2. 3. 4. bey den Exempeln der rechten Hand geſagt worden, deswegen ich mich hier darauf beziehe. Man findet hier aber einige Nummern mehr, nämlich N. 13. vom Fortſetzen der Finger. N. 14. Vom Auslaſſen dreyer Finger, wie auch N. 15. vom Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen bey Tertienſprüngen, wie auch vom Unterſetzen des Daumens nach dem zweyten Finger bey Tertien, und endlich N. 16. etliche Exempel von Spannungen.

§. 2. Nun folgen die Exempel ſelbſt:

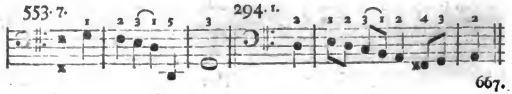
N. 1. Gebrauch des kleinen Fingers.

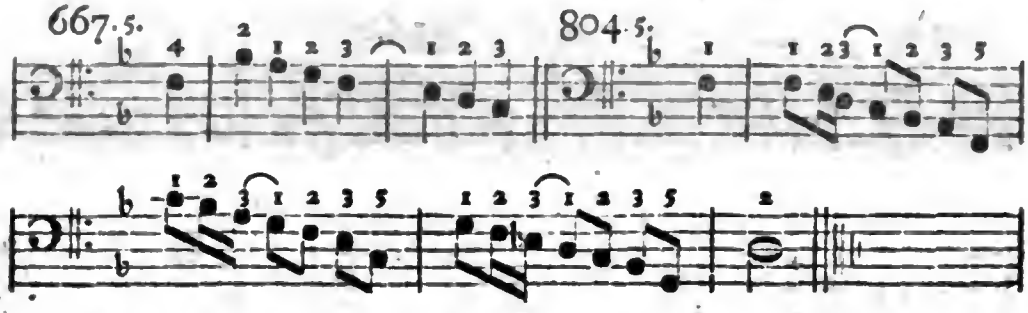


N. 2. Unterſetzen des Daumens nach dem zweyten Finger.

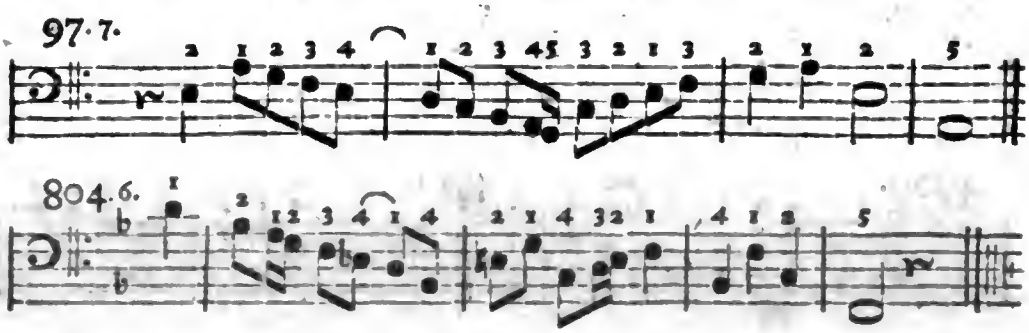


N. 3. Unterſetzen des Daumens nach dem dritten Finger.

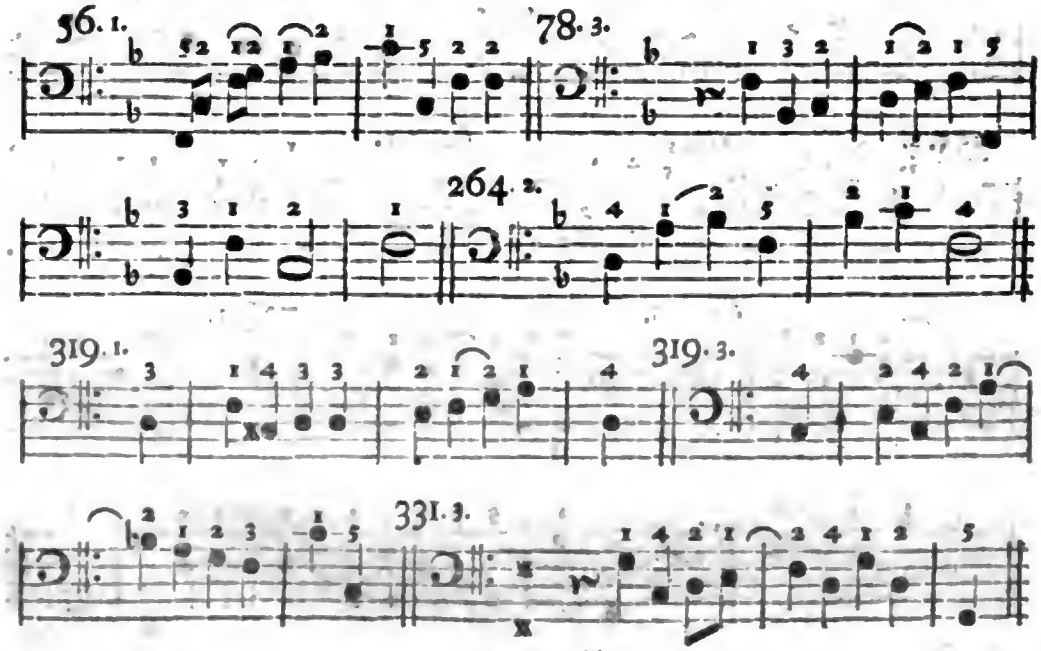




N. 4. Unterſetzen des Daumens nach dem vierten Finger.



N. 5. Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen.



Digitized by Google

355. 5.

355. 6.

433. 4.

506. 1.

541. 2.

490. 2.

491. 1.

491. 7.

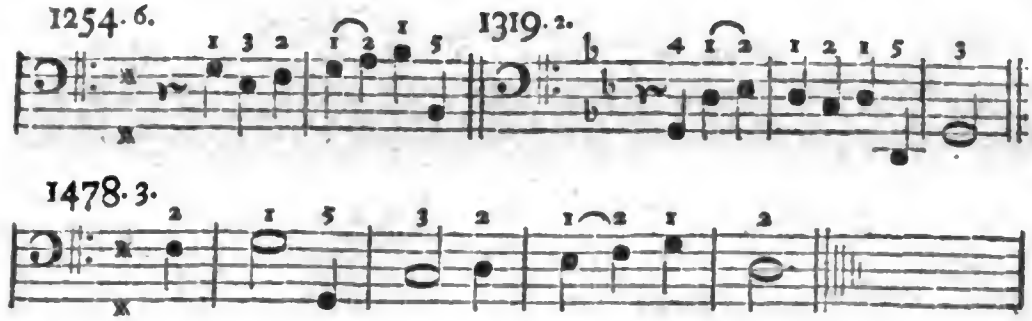
555. 2.

607. 2.

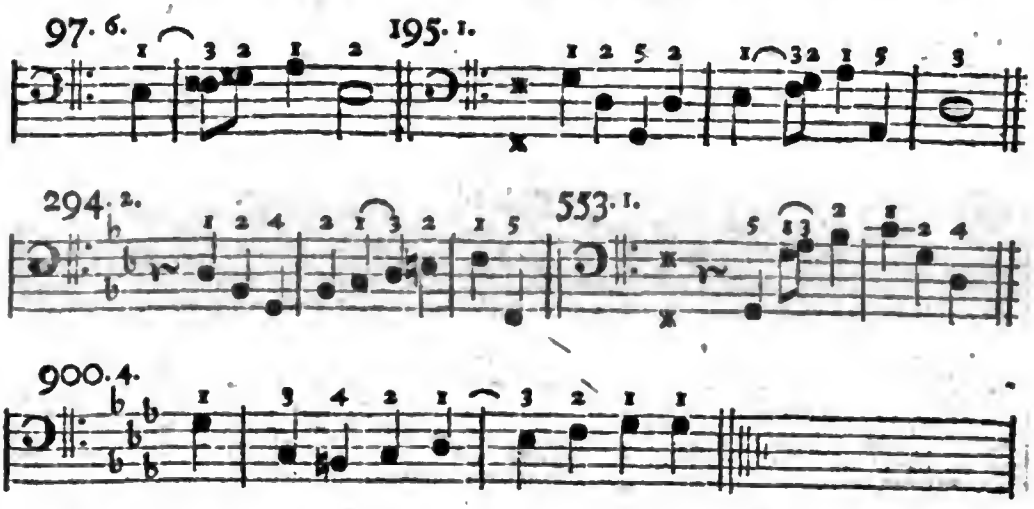
607. 6.

728. 2.

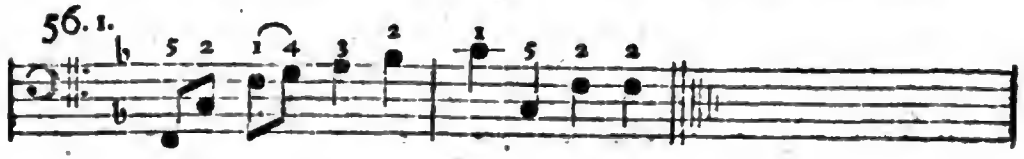
1221. 2.



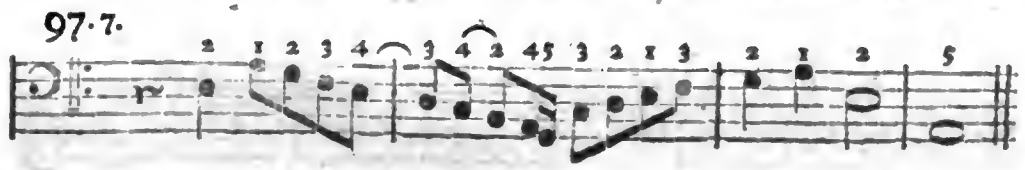
N. 6. Ueberſchlagen des dritten Fingers über den Daumen.



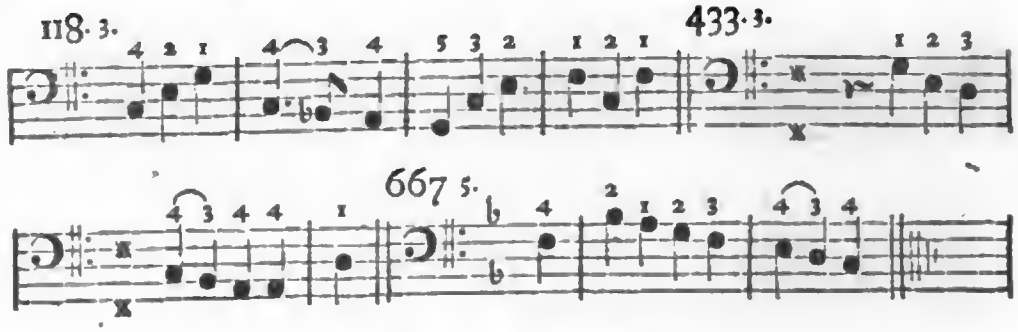
N. 7. Ueberſchlagen des vierten Fingers über den Daumen.



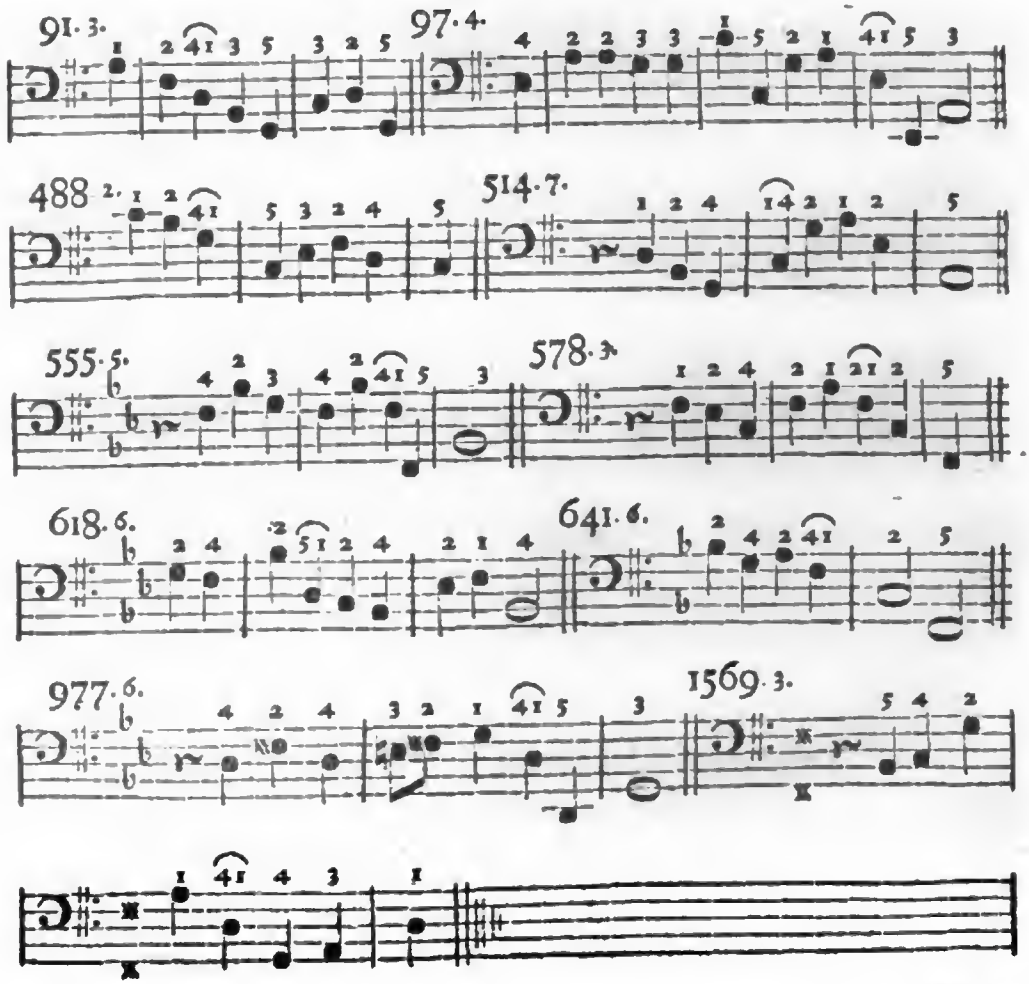
N. 8. Ueberſchlagen des dritten über den vierten Finger.



Digitized by Google

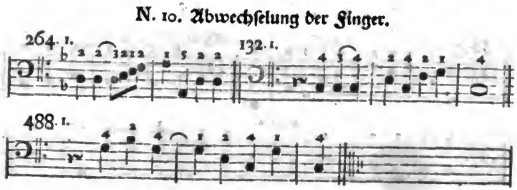


N. 9. Ablöſen der Finger.

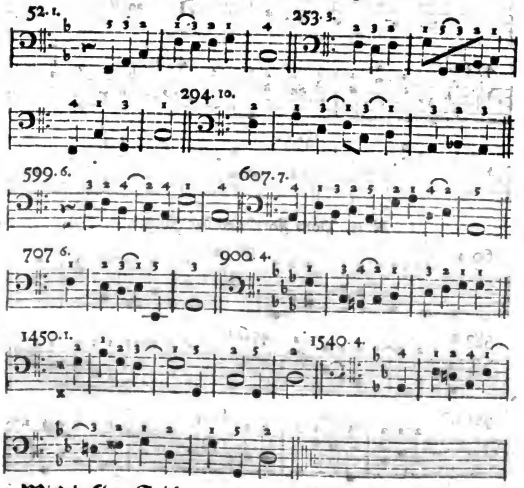


N. 10.

N. 10. Abwechſelung der Finger.

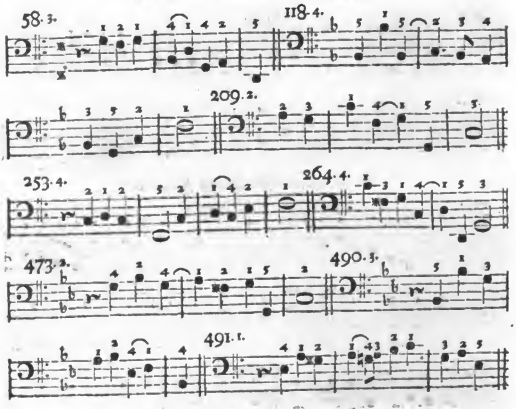


N. 11. Auslaſſen Eines Fingers.

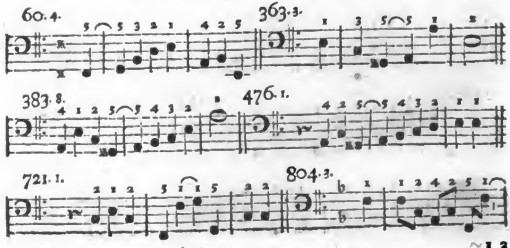


Digitized by Google

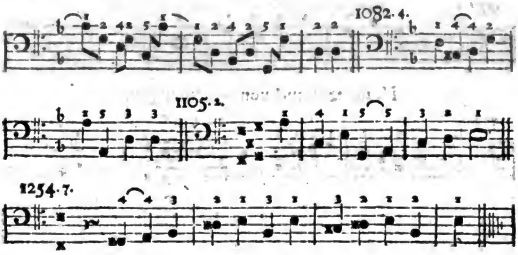
N. 12. Auslaſſen zweyer Finger.



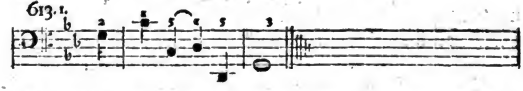
N. 13. Vom Fortſetzen der Finger.



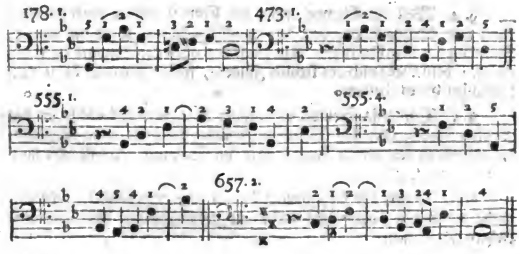
Digitized by Google



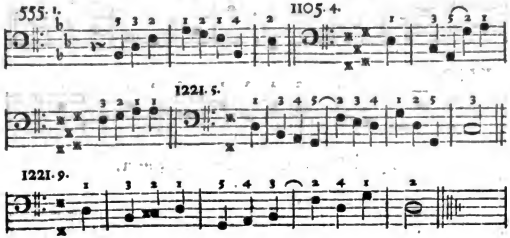
N. 14. Vom Auslaſſen dreyer Finger.



N. 15. Vom Ueberſchlagen und Unterſetzen des zweyten Fingers über und unter den Daumen bey Tertien.



N. 16. Exempel von Spannungen.



§. 3. Von N. 1. 2. und 5. habe die meiſten Exempel hergeſetzt, weil der kleine Finger und das Unterſetzen des Daumens nach dem zweyten Finger, und das Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Baſſe ſehr gebräuchlich iſt.

§. 4. Weil ein Exempel mehr als Einmal allhier vorkommt, ſo kann man daraus ſehen, daß bey gewiſſen Sätzen, mehr als einerley Fingerſetzung angehen kann. Als da iſt das allererſte Exempel 52. 1. unter N. 1. vom Gebrauch des kleinen Fingers, finden wir auch N. 11. vom Auslaſſen Eines Fingers.

§. 5. Das erſte Exempel 56. 1. unter N. 5. vom Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den Daumen, befindet ſich auch unter N. 7. vom Ueberſchlagen des vierten Fingers über den Daumen. Es iſt aber nach N. 5. bequemer zu ſpielen.

§. 6. Es ſind alle dieſe Exempel zwar aus dem halliſchen Geſangbuche genommen, doch habe ſolche aus gebräuchlichen und bekannten Liedern genommen.

§. 7.

Digitized by Google

§. 7. Zu dieſen Exempeln füge man die Exempel, welche im erſten Abſchnitte ſind gegeben worden, und übe ſich ſolche etwas geſchwinde zu ſpielen, doch muß man die darüber geſchriebene Fingerſetzung nicht aus der Acht laſſen. Hiermit wollen wir nun die Lehre von der Fingerſetzung beſchließen. Wer ein mehreres davon verlanget zu wiſſen, der ſchaffe ſich des Herrn Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, an, da er den beſten und treulichſten Unterricht davon antreffen wird, ſonderlich was die Fingerſetzung ſchweter Clavierſachen betrifft, er wird alsdenn finden, wie ich ihm die Bachiſche Art der Fingerſetzung deutlich gezeiget.

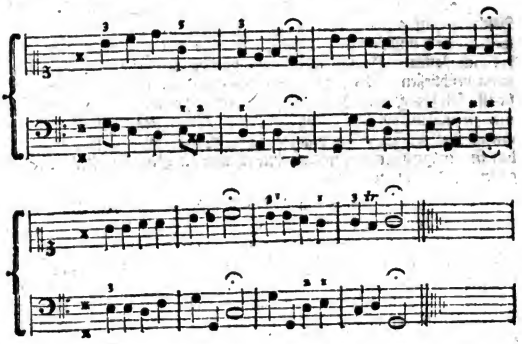
§. 8. Sonſten merke zum Beſchluß noch an, daß man ſich an einerley Art Fingerſetzung halten und gewöhnen, und ſich nicht irre machen laſſen muß, wenn man etwa in gedruckten muſicaliſchen Büchern eine Fingerſetzung antrifft, die von dieſer hie oder da abweichet; und wenn man ſich nach ſeiner Selbſtinformation eines andern Information bedienen wollte, ſo erwähle man, wo möglich einen ſolchen, der die Bachiſche Fingerſetzung ſelbſt gebrauchet, oder wenigſtens verſteht und inne hat.

§. 9. Nun will ich noch 6 Lieder herſetzen, und im Diſcant und Baſſe nur hier und da einen Finger darüber ſetzen. Ein Anfänger hat zugleich ein klein Choralbuch hieran, und findet alles bey einander.

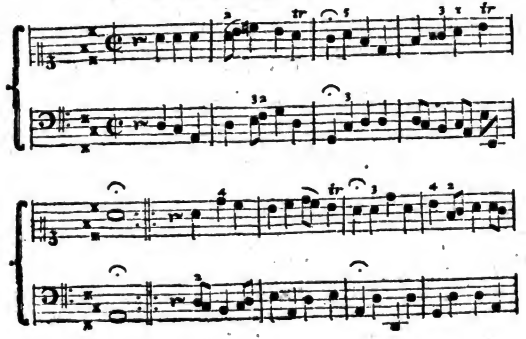
CAPVT VI.

Sechs Chorale zur Uebung.

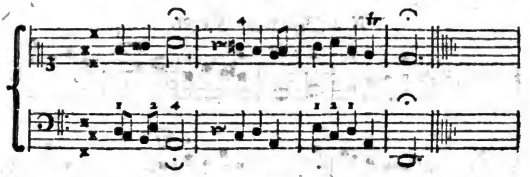
N. 1. Alle Menſchen müſſen ſterben.



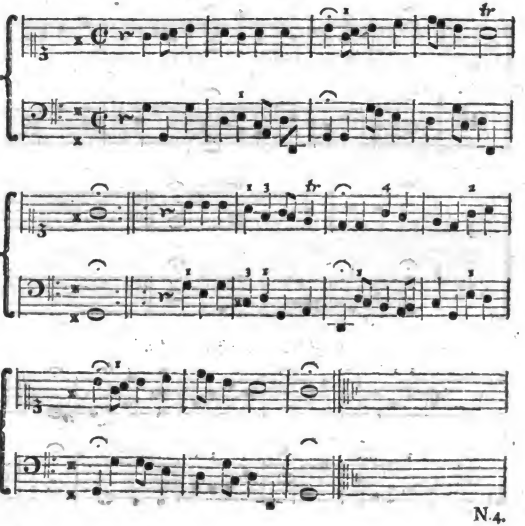
N. 2. Es iſt das Heil uns kommen her.



Digitized by Google



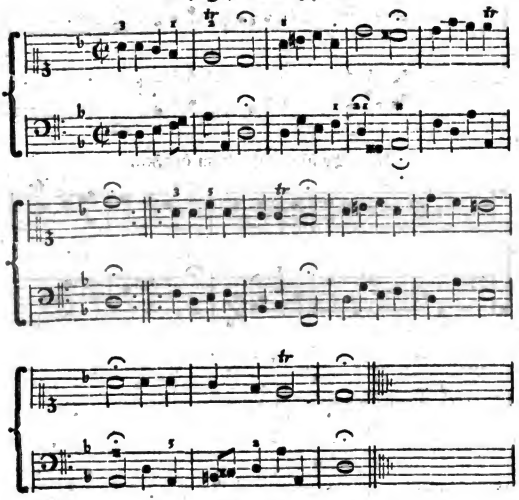
N. 3. Es iſt gewißlich an der Zeit.



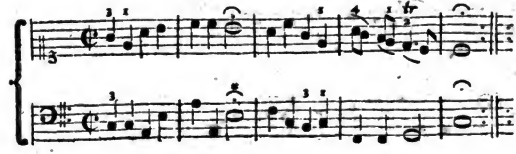
N. 4.

Digitized by Google

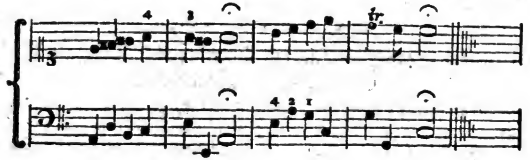
N. 4. Jeſu meine Freude.



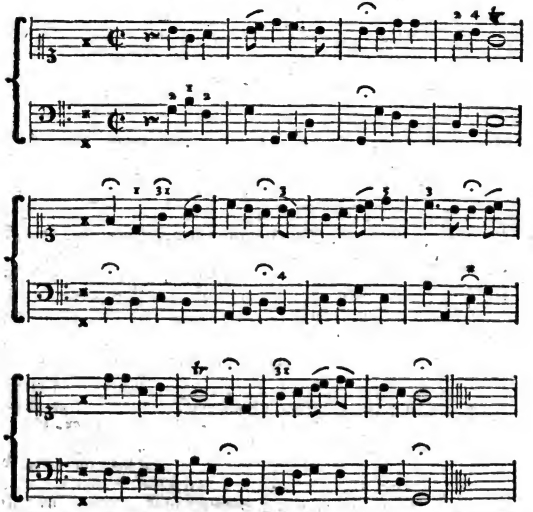
N. 5. Jeſus meine Zuverſicht.



Digitized by Google



N. 6. Nun ruhen alle Wälder.



CAPVT VII.

Wie das große Halliſche Geſangbuch als ein bequemes Choralbuch zu gebrauchen.

§. 1. Wir haben nun die Fingerſetzung weitläuftig durchgehandelt, alſo daß ich glaube, man werde im Stande ſeyn, auch bey Halliſchen fremden Melodien mit leichter Mühe die rechte Fingerſetzung zu finden. Man übe nun auch die Exempel des erſten Abſchnitts, und ſpiele ſie als Sechzehntheile, das iſt geſchwind, damit die Fingerſetzung der Hand eigen werde.

§. 2. Damit man ſich nun bald gewöhnen möge, aus dem Halliſchen Geſangbuch in groß Octav, die Lieder nach Noten zu ſpielen, einigen aber ſolche gedruckte Noten gegen die geſchriebenen etwas beſchwerlich zu ſpielen vorkommen wollen, wegen eines kleinen Unterſchieds ſo will denſelben Unterſchied in dieſem Capitel anzeigen.

§. 3. Die Noten ſind viereckigt alſo 𝅗𝅥 𝅘𝅥 und nicht rund wie die geſchriebenen. Die Noten die über oder unter den fünf Linien ſtehen, haben oben einen kleinen Strich, der des Drucks wegen nicht hat davon bleiben können, hat aber nichts zu bedeuten; alſo 𝅗𝅥. Denn wenn der Strich eine kleine Linie vorſtellen ſoll, ſo ſtehet er mitten durch die Note und das äußerſte Ende des Notenkopfs berühret die oberſte oder unterſte Linie nicht; alſo 𝅗𝅥

§. 4. Die halben Tacte laſſen, wie die Viertel, nur daß ſie weiß ſind, als 𝅗𝅥. Die Achtel werden nicht wie in den geſchriebenen Noten zuſammen gezogen, ſondern ſtehen allein und haben einen kleinen Schwanz zur linken, alſo 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮, daher haben die Achtel auch den Namen von Einmal geſchwänzte Noten; die Sechzehntheile haben einen doppelten Schwanz alſo 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 und ſtehen auch immer einzeln und nie zuſammen gezogen, daher heißen ſie zweymal geſchwänzte Noten. Dieſes iſt es, was einem der immer nach geſchriebenen Noten geſpielet hat, ſeltſam und fremde vorkömmt, wozu man ſich aber leicht gewöhnen kann, denn die Noten ſind accurat untergelegt, daß man alſo gut ſehen kann, welche Noten zu einander gehören, und kann man nur nach der in unſerm Unterricht im III. Abſchnitt Cap. 6. §. 5. gegebenen Regel verfahren, welches eine große Erleichterung giebet. Man ſehe das Lied im Halliſchen Geſang-

Gesangbuch N. 366. Mein Gott, du bist sehr schön ꝛc. welche Melodie voller Achtel und Sechzehntheile im Discant und Baß ist.

§. 5. Die Versetzungszeichen, nämlich die Creuze und Been haben nur eine kleine Aenderung, das Creuz also * und das ♭ hat, wenn es über der obersten Linie stehet, als im Discant auf 𝄞 und im Baß auf 𝄢, oben noch zwey kleine Striche, die aber nichts anzeigen als ♭, man hat nur Achtung zu geben, welche Linie oder welches Spatium von dem runden Striche des Bees umgeben oder eingeschlossen worden.

§. 6. Weiter findet man die ✕ ✕ oder b b nur zu Anfang des Liedes, nicht aber wie bey geschriebenen Noten zu Anfang jeder Zeile (davon siehe die vierte Seite des Vorberichts dieses Hallischen oder Freylinghausischen Gesangbuchs) um so viel mehr nun, muß man sich die vorgesetzte ✕ ✕ oder b b imprimiren, weil sie nur einmal angezeiget sind.

§. 7. Sonsten stehen die Melodien alle im Discant- und Baßschlüssel durchs ganze Buch. Der Discantschlüssel ist oft in Ansehung der untersten Linie, die er einschließen sollte, undeutlich und zu tief gesetzet, genung es sind lauter Discant- und Baßnoten.

§. 8. Die Viertelpause stehet auch anders aus, als man sie schreibet, nämlich also 𝄽 𝄽. Die Pause eines halben Tactes stehet auf der Linie also —.

§. 9. Das Ruhezeichen, welches das Ende eines Satzes anzeiget, findet man nur allein im Discant und nicht im Baß, wie in geschriebenen Noten. Ja selbst im Discant ist es weggelassen, wenn am Ende des Satzes eine Viertel- oder halbe Tactpause vorkömmt, und die Stelle des Ruhezeichens vertritt.

§. 10. Das große Wiederholungszeichen ist mit dem Schlußzeichen einerley; stehet nun dieses Zeichen in der Mitte des Liedes, so ist es das gewöhnliche Repetitionszeichen, stehet es aber am Ende, so zeiget es keine Wiederholung an. Das kleine Wiederholungszeichen, siehet so aus ? eben wie das Fragezeichen. Man findet es auch wohl zweymal nach einander also ? ? wie aus dem allerletzten Liede des Hallischen Gesangbuchs zuersehen. Da findet man das kleine Wiederholungszeichen ganz zu Anfang einmal, ? und am Ende des zweyten Satzes auch einmal, dieß zeiget an, daß die beyden ersten Sätze zu repetiren sind. Zu Anfange des dritten Satzes stehen zwey solcher kleinen Zeichen nach einander ? ? und am Ende des vierten Satzes bey 𝄞 stehen diese kleine Wiederholungs-

zeichen abermal doppelt ?? dieß zeiget an, wie der dritte und vierte Satz auch zweymal ſollen geſpielet werden.

§. 11. Wer den General nicht ſpielet, der kehret ſich an die Ziffern nicht, die er über den Baß ſiehet, denn dieſe ſind nur für die, die ein Lied mit Griffen (wie man ſagt) nach dem Generalbaß ſpielen.

§. 12. Man laſſe ſich alſo ſolche kleine Schwierigkeiten, die doch von keiner Erheblichkeit ſind, nicht abhalten, aus dem Halliſchen Geſangbuche zu ſpielen; wer ein wenig gewohnt iſt daraus zu ſpielen, der erlanget den Vortheil, daß er es als ein ziemlich vollſtändiges Choralbuch gebrauchen kann, denn es ſind an die 604 Melodien darinnen.

CAPVT VIII.

Vom Accorde überhaupt.

§. 1. Es klinget artig, wenn man bey Spielung eines Liedes allemal zu der letzten Note eines Satzes einen Accord machen kann, und weil ich willens war, einem Anfänger ſolchen in dieſem Unterrichte auch zu zeigen und zu lehren, ſo habe an verſchiedenen Stellen des IIten und IIIten Abſchnitts vorläufig etwas, was zu deſſen Erlernung gehöret, geſagt. Dahin zielet nun die Abzehlung der Grade im 17ten Cap. des zweyten Abſchnitts §. 3. und im dritten Abſchnitte die 21te Anmerkung des achten Cap. Wer alles vorhergehende mit Aufmerkſamkeit durchſtudieret hat, dem wird das folgende leicht zu begreifen ſeyn. Es wird nicht nöthig ſeyn, alle hieher gehörigen Stellen aus dieſem Unterrichte anzuführen, man ſehe indeſſen nach, was im zweyten Abſchnitte Cap. 17. in den Anmerkungen über N. 2. und 3. ſtehet, und im IIIten Abſchnitte Cap. 11. den 13ten §. da alle Tertien ſtehen.

§. 2. Daß Ein Ton von einem andern Tone kann begleitet werden, oder daß die Zuſammenanſchlagung zweyer unterſchiedener Töne eine liebliche Harmonie ausmachen, haben wir aus unſern Liedern ſchon ſehen können, da nämlich zu der Diſcantnote eine Baßnote die gut dazu klinget, oder die mit der Diſcantnote harmoniret, geſchlagen werden kann. Es ſind aber in der Muſic drey Töne, die alle drey lieblich klingen, oder harmoniren, wenn man ſie zuſammen zu der Baßnote anſchläget, und dieſe Zuſammenanſchlagung ſolcher drey Töne oder Claviere machet einen Accord als die vollkommenſte Harmonie aus.

§. 3.

Digitized by Google

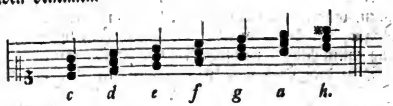
§. 3. Wer alſo dieſe dreyſtimmige Harmonie zu ſeiner Baßnote machen will, der muß zu der ausgeſchriebenen Discantnote noch zwey Töne finden können, die mit einander wohl und lieblich klingen, oder ſich zuſammen vereinigen, und den Ohren angenehm zu hören ſind; und dieß iſt es, was ich einem Liebhaber einfältiglich und hinlänglich zeigen will.

§. 4. Dieſe drey Töne nun, welche einen Accord ausmachen, ſind nun die Fundamentnote (und zwar um Eine oder zwey Octaven erhöhet) die Tertie und die Quinte. Die Fundamentnote iſt die Baß- oder Grundnote, von welcher man die Tertie und Quinte abzehlet, oder die Fundamentnote iſt der Anfang, davon ich anfange zu zehlen und heißt 1. (oder 8 denn weil nur 7 Töne ſind, und bey der Zahl 8 die 7 Töne wieder aufs neue anfangen, nur um eine Octave höher, ſo iſt 1 und 8 in Anſehung der Benennung der Töne einerley, denn wenn groß *C* Eins auf unſerm Clavier iſt, ſo iſt ungeſtrichen *c* 8, eingeſtrichen $\bar{c}$ 15, und zweygeſtrichen $\bar{\bar{c}}$ 22. Dieß würde nun eine große Weitläuftigkeit verurſachen, wenn man nicht den Ton, da die Zahl 8 aufgefallen, auch wieder mit 1, als den Anfang des Abzehlens der Töne, belegete. Dieß alles wird ſich hernach beſſer ſelbſt erklären, hat auch nicht viel auf ſich.) Der Ton nach der Fundamentnote wird ausgelaſſen, und der dritte (als welcher die Tertie iſt) behalten, die vierte wird wieder ausgelaſſen und der fünfte Ton (als welcher die Quinte iſt) behalten. Iſt nun $\bar{c}$ die Fundamentnote, ſo iſt $\bar{e}$ die Tertie (denn *d* die Secunde wird ausgelaſſen) und $\bar{g}$ die Quinte (denn *f* die Quarte iſt ausgelaſſen), nun ſchlage dieſe drey Töne zuſammen mit der rechten Hand an, nämlich $\bar{c}$ mit dem Daumen, $\bar{e}$ mit dem zweyten und $\bar{g}$ mit dem vierten Finger; ſo höreſt du einen Accord, oder eine liebliche Zuſammenſtimmung dreyer Töne, wenn anders dein Clavier gut geſtimmet iſt. Nun kannſt du mit der linken Hand ungeſtrichen *c* zu dieſem Accorde anſchlagen, ſo haſt du einen Accord zu *c*.

§. 5. Wie du nun eben mit *c* gethan, ſo kannſt du mit *d* nun auch thun, nimm nämlich in der linken Hand ungeſtrichen *d* und in der rechten Hand mit dem Daumen eingeſtrichen $\bar{d}$ (laß $\bar{c}$ aus) $\bar{f}$ mit dem zweyten (laß *g* aus) und $\bar{a}$ mit dem vierten Finger, ſo haſt du einen Accord zu *d*. Nimm weiter *e* im Baß und in der rechten Hand ſchlage $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$ zugleich dazu an, dieß iſt der Accord zu *e*, und ſo ſchlage zu *f*, $\bar{f}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$; zu *g*, $\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$; zu *a*, $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$, ſo haſt du lauter Accorde, zu *h* aber mußt du $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{fis}}$ (nicht *f*) nehmen. In Noten ſehen die Accorde alſo aus,

Digitized by Google

zu Erſparung des Raums will die Baßnote unter den Accord mit einem Buchſtaben benennen.



§. 6. Es gehöret alſo zum Accorde die Octave, Tertie und Quinte, und wird nur erfodert, daß man zu der Baßnote die Octave, Tertie und Quinte zu finden wiſſe, und dieſes wollen wir noch etwas weitläuftiger abhandeln.

CAPVT IX.

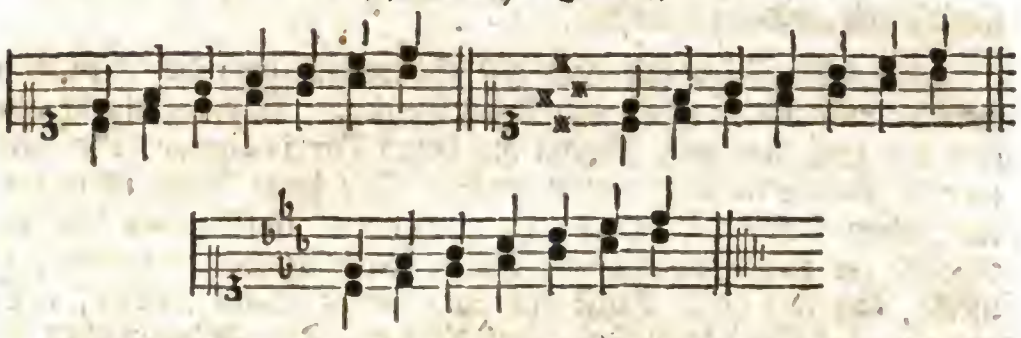
Von der Octave und Tertie.

§. 1. Kein Intervallum iſt leichter zu finden und zu erlernen als die Octave, denn die Benennung iſt einerley mit der Baßnote. Z. E. Die Octave zu ungeſtrichen *c* iſt eingeſtrichen $\bar{c}$, zu *d* iſt $\bar{d}$ und ſo weiter; man hat alſo zu merken, daß die Octave einerley Namen oder Buchſtaben mit der Baßnote, dazu der Accord ſoll gemachet werden, behält, und daß zu ungeſtrichen *c*, nicht allein eingeſtrichen $\bar{c}$ ſondern auch zweygeſtrichen $\bar{\bar{c}}$ als eine Octave angeſehen wird, und dieß gilt von allen 7 Tönen der beyden Baßoctaven.

§. 2. Bey der Tertie iſt ein wenig mehr zu behalten, wir können ſie in zweyerley Arten eintheilen, als 1) in natürliche, und 2) in zufällige. Natürliche Tertien ſind die, welche im III. Abſchn. Cap. II. §. 13. ſtehen, ſolche natürliche Tertien haben mit keinem vorgeſchriebenen ♯, ♭ oder ♮ etwas zu thun, man hat ſich ſolche zuerſt zu merken. Wer die Buchſtaben *c d e f g a h* nach ihrer Ordnung und Folge fertig weiß, der kann die Tertie zu ſeiner Baßnote bald finden, er darf nämlich nur einen Buchſtaben auslaſſen, als: Die Tertie zu $\bar{c}$ iſt $\bar{e}$ (da hat man nur *d* weggelaſſen) zu $\bar{d}$ iſt $\bar{f}$ die Tertie zu $\bar{e}$ iſt $\bar{g}$, zu $\bar{f}$ iſt $\bar{a}$, zu $\bar{g}$ iſt $\bar{h}$, zu $\bar{a}$ iſt $\bar{c}$, zu $\bar{h}$ iſt $\bar{d}$. In Noten ſehen ſie ſo aus:

Natür-

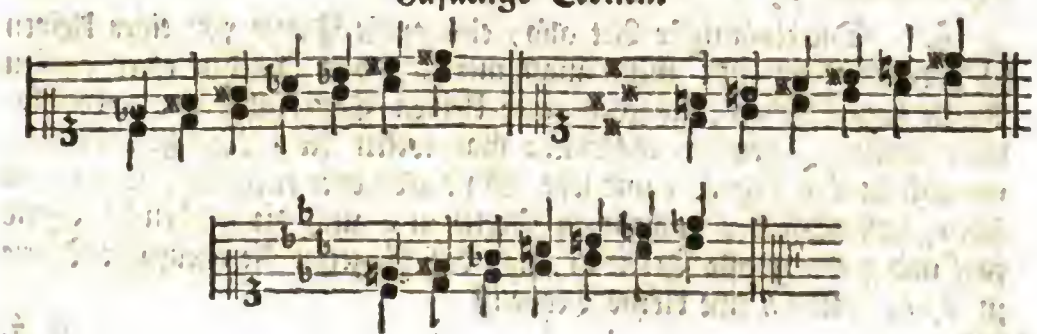
Natürliche Tertien.



NB. Wir haben geſagt, daß die natürlichen Tertien mit keinem vorgeſchriebenen x oder b etwas zu thun haben, dieß beziehet ſich aber nicht auf die im Syſtemate vorgezeichnete x x oder Been, ſondern auf ſolche, die ſich in der Vorzeichnung nicht befinden.

§. 3. Die zufällige Tertien werden durch Vorſetzung eines x, b oder ♮ gemacht, nämlich wenn vor dem Ton, der die natürliche Tertie geweſen ein x, b oder ♮ ſtehet; Z. E. die natürliche Tertie zu *g* iſt *h*, die zufällige Tertie zu *g* aber entſtehet, wenn vor *h* ein b ſtehet, weiter die natürliche Tertie zu *d* iſt *f*, die zufällige Tertie zu *d* aber iſt, wenn vor *f* ein x ſtehet, nämlich *fis*. Und ſo auch wenn das ♮ ein zu Anfang vorgezeichnetes x oder b aufhebet, als wenn in der Vorzeichnung vor *f* ein x ſtehet, ſo iſt die natürliche Tertie zu *d fis*, und die zufällige Tertie zu *d* iſt alsdenn *f* (vor *fis* ein ♮). Weiter wenn in der Vorzeichnung vor *h* ein b ſtehet, ſo iſt die natürliche Tertie zu *g*, *b* und die zufällige Tertie zu *g* iſt alsdenn *h* (vor *b* ein ♮). Hieraus iſt zu ſehen, daß ein jeder Ton eine doppelte Tertie hat, nämlich eine natürliche und eine zufällige. Wir wollen ſie in Noten vorſtellen.

Zufällige Tertien.



Dieß

Dieß iſt die erſte Art der Abtheilung der Tertien, nämlich in natürliche und zufällige Tertien.

§. 4. Nun haben wir noch eine Haupteintheilung der Tertien zu merken, nämlich in große und kleine Tertien. Die Tertia iſt alſo entweder groß (und heißt alsdenn auf Latein Tertia major) oder klein (welche Tertia minor genannt wird). Die große Tertie iſt um einen halben Ton größer als die kleine Tertie. Um dir nun den Unterſchied der großen zwiſchen der kleinen Tertie deutlich vorzuſtellen, ſo merke, daß eine große Tertie aus zwey ganzen Tönen beſtehet, z. E. von *c* zu *d* iſt Ein ganzer Ton (weil der halbe Ton *cis* darzwiſchen lieget) von *d* zu *e* iſt wieder ein ganzer Ton (weil der halbe Ton *dis* darzwiſchen lieget) aus ſolchen zwey ganzen Tönen beſtehet nun eine Tertia major. Iſt alſo die natürliche Tertie zu *c-e* eine große Tertie.

Du kannſt auch die Tertie abzehlen, wenn du bey halben Tönen geheſt, alſo daß du kein Clavier auslässeſt, als von *c* zu *cis* iſt 1, von *cis* zu *d* iſt 2, von *d* zu *dis* iſt 3 und von *dis* zu *e* iſt 4. liegen alſo zwiſchen *c* und *e* als einer großen Tertie drey Claviere wenn du bey halben Tönen rechneſt.

§. 5. Es hat alſo eine jede große Tertie drey Claviere zwiſchen ſich liegen, da hingegen die kleine Tertie oder die Tertia minor nur zwey Claviere zwiſchen ſich liegen hat, wäre alſo die kleine Tertie zu *c dis* (oder beſſer *es*, weil *dis* allhier nicht durch Vorſetzung eines x vor *d*, ſondern wenn ein b vor *e* ſtehet, gemacht werden muß). Denn da liegt nur *cis* und *d* darzwiſchen. Beſtehet alſo die kleine Tertie aus Einem ganzen und aus Einem großen halben Tone, was aber ein großer halber Ton und ein kleiner halber Ton iſt, davon ſiehe das folgende zehnte Capitel §. 2.

§. 6. Die einfältigſte Art alſo, eine große Tertie von einer kleinen zu unterſcheiden, iſt, wenn man merket, daß zwiſchen einer großen Tertie drey Claviere, zwiſchen einer kleinen Tertie aber nur zwey Claviere liegen. Hiernach unterſuche man weiter die natürlichen Tertien, nämlich zu *d e f g a h* und ſehe, ob ſie groß oder klein ſind, ſo wirſt du ſehen, daß nebſt der natürlichen Tertie zu *c* auch die natürliche Tertie zu *f* und *g* eine große Tertie iſt, und daß hingegen die natürliche Tertie zu *d*, *e*, *a* und *h* eine kleine Tertie iſt.

§. 7.

Digitized by Google

§. 7. Dieſe natürliche Tertien hat man am eheſten und fertigſten zu lernen, ſo kann man die zufälligen gar leicht treffen. Wir haben alſo geſehen, daß die Tertia naturalis (ſo wird die natürliche Tertie genannt) zweyerley ſey, nämlich major oder minor. Was nun die Tertia accidentalis (denn ſo wird die zufällige Tertie genannt) betrifft, ſo entſtehet dieſelbe, wenn eine natürlich kleine Tertie durch ein x erhöhet wird, und wenn eine natürlich große Tertie durch ein b erniedriget wird. Denn ein jeder Ton von unſern ſieben Tönen, die eine diatoniſche Octave ausmachen (diatoniſch heißt man, wenn die Töne weder durch x oder b ſind verſetzet worden) nämlich *c d e f g a h* muß eine doppelte Tertie haben, nämlich eine große und eine kleine. Wo nun die Tertie, wie zu *c*, *f* und *g* von Natur groß iſt, ſo wird ſolche zufälliger Weiſe, das iſt, durch Vorſetzung des Erniedrigungszeichen eines b, klein gemacht, daher heißt ſie alsdenn die zufällige kleine Tertie (oder Tertia minor accidentalis). Wo aber die Tertie, wie zu *d e a h* von Natur klein iſt, ſo wird ſie zufälliger Weiſe, das iſt, durch Vorſetzung eines Erhöhungszeichen des x groß gemacht, und heißt alsdenn die zufällige große Tertie (oder Tertia major accidentalis).

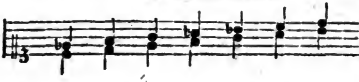
§. 8. Die natürliche Tertie zu *c* war eine große Tertie, nämlich *e*, ſoll *c* nun eine kleine Tertie haben, ſo muß vor *e* ein b ſtehen, welches *es* (oder *dis*) heiſſet, iſt alſo die Tertia minor zu *c*, *es* (oder *dis*). Die natürliche Tertie zu *d* war eine kleine Tertie, nämlich *f*, ſoll *d* nun eine große Tertie haben, ſo muß vor *f* ein x ſtehen, iſt alſo die Tertia major zu *d*, *fis*. Und ſo auch weiter mit den andern Tönen, als die natürliche Tertie zu *e* iſt eine kleine Tertie, nämlich *g*, die große Tertie aber wird nun gemacht, wenn ich vor *g* ein x ſetze; heißt alſo die Tertia major zu *e*, *gis*. Die natürlichen Tertien zu *f* und *g* ſind große Tertien, nämlich *f*, *a*; *g h*; ſie werden durch ein b vor *a* und *h* zu kleinen Tertien gemacht, da denn die Tertia minor zu *f*, *as* (oder *gis*) und zu *g*, *b* heißt. Zuletzt, die natürliche Tertie zu *h* iſt *d*, welches eine kleine Tertie iſt, die große Tertie zu *h* heißt folglich *dis* vor *d* ein x. Dieß wären alſo alle Tertien, ſo wohl die großen als die kleinen Tertien unſerer diatoniſchen Octave. (Alſo heißen, wie ſchon erwehnet, die ſo genannten ganzen Töne unſers Claviers *c d e f g a h*.)

§. 9. Nun wollen wir alle Tertien unſerer diatoniſchen Octave auch in Noten vorſtellen.

Digitized by Google

Alle große Tertien oder Tertiae majores ſo wohl naturales als accidentales.

Alle kleine Tertien oder Tertiae minores ſo wohl naturales als accidentales.

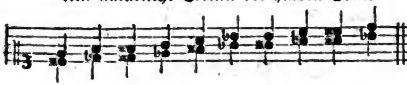


§. 10. Nun wollen wir auch die Tertien von den halben Tönen *cis* (*des*) *dis* (oder *es*) *fis* (oder *ges*) *gis* (oder *as*) *b* (oder *ais*) ſehen; die ſind wieder natürlich oder zufällig. Wir nehmen erſt die natürlichen. Die natürliche Tertie zu *cis*, vor *e* ein ×, iſt *e*, dieß iſt eine kleine Tertie (wird aber dieſes *cis* durch ein b vor *d* gemacht, welches alsdenn beſſer *des* als *cis* genannt wird, ſo iſt die natürliche Tertie zu *des f*, welches eine Tertia major iſt). Die Tertie zu *dis*, vor *d* ein ×, iſt nicht *f*, ſondern *fis*, denn *dis* und *f* wäre nicht einmal eine kleine Tertie, weil nach §. 5. die kleine Tertie zwey Claviere zwiſchen ſich liegen hat, hier aber wäre nur das einzige Clavier *e*, denn zwiſchen *dis* und *f* liegt nur *e*, deswegen iſt die Tertia minor zu *dis*, *fis*. (Entſtehet aber dieſes *dis* durch Vorſetzung eines b vor *e*, welches alsdenn beſſer *es* genannt wird, ſo heiſſet die natürliche Tertie zu *es*, *g* und iſt eine Tertia major). Die natürliche Tertie zu *fis* iſt *a*, und iſt eine Tertia minor, (entſtehet dieſes *fis* aber durch Vorſetzung eines b vor *g*, ſo heißt man es *ges*, und dann iſt die natürliche Tertie zu *ges* nicht *h* ſondern *b*, und iſt eine Tertia major, denn weil zwiſchen *ges* und *h* vier Claviere, nämlich *g gis a b* liegen und nach §. 5. eine Tertia major nur 3 Claviere zwiſchen ſich liegen haben muß, ſo iſt *b* und nicht *h* die eigentliche Tertia major zu *ges*). Die natürliche Tertie zu *gis*, vor *g* ein ×, iſt *h*, und iſt eine Tertia minor (entſtehet aber dieſes *gis* durch Vorſetzung eines b vor *a*, da man es denn *as* nennet, ſo iſt die natürliche Tertie zu *as c*, welche eine Tertia major iſt). Die natürliche Tertie zu *b*, (vor *h* ein b) iſt *d*, welches

eine

eine Tertia major iſt. (Wenn aber vor *a* ein × ſtehet, welches auf dem Clavier auch *b* iſt, ob man es gleich beſſer *ais* nennet, ſo iſt die natürliche Tertie zu *ais* nicht *c* ſondern *cis*, weil zwiſchen *ais* und *c* nur Ein Clavier nämlich *h* liegt; deswegen hier gilt was bey der mangelhaften Tertie *dis* und *f* angemerket worden. (Nun wollen wir die natürlichen Tertien der halben Töne in Noten vorſtellen.

Alle natürliche Tertien der halben Töne.

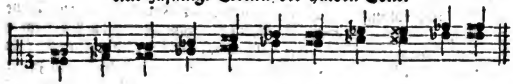


§. 11. Die zufälligen Tertien zu *cis* (*des*) *dis* (*es*) *fis* (*ges*) *gis* (*as*) *ais* (*b*) ſind folgende: Weil die natürliche Tertie zu *cis* eine kleine Tertie iſt, ſo wird die große Tertie zu *cis* gemacht, wenn vor *e* ein × kömmt, welches denn *eis* heiſſet, auf unſerm Clavier aber iſt es *f*. (Zu *des* war die natürliche Tertie, *f* eine große Tertie, will man nun zu *des* eine kleine Tertie haben, ſo muß vor *f* ein b ſtehen, welches *e* iſt, aber doch beſſer *fes* genannt wird). Die natürliche Tertie zu *dis* war eine kleine Tertie, nämlich *dis fis*, wollte man nun zu *dis* eine große Tertie haben, ſo müßte man vor *fis* wieder ein × ſetzen (dieß × wodurch ein Semitonium wieder um einen halben Ton erhöhet wird, heißt ein doppel Creuz, und in dieſem Falle ſchreibt man entweder ein einfaches Creuz als × oder man macht vor *f* zwey gewöhnliche Creuze nach einander als × ×, ein ſolches doppel Creuz erhöhet die Note um einen ganzen Ton) welches *g* wird, aber um der Deutlichkeit willen *fisfis* oder doppel *fis* genannt wird, wäre alſo die Tertia major zu *dis* doppel *fis*, welches *g* iſt. Dieſe Tertia major wird ſelten gefunden. (Die natürliche Tertie zu *es* war *g* eine große Tertie, ſetze vor *g* ein b, welches *ges* wird, ſo haſt du die kleine Tertie zu *es*, nämlich *ges*). Die zufällige Tertie zu *fis* iſt *ais* vor *a* ein × und iſt die Tertia major zu *fis* (zu *ges* war die natürliche Tertie *b* eine große Tertie, wollen wir nun eine kleine Tertie zu *ges* haben, ſo müſſen wir *b* noch einmal um einen halben Ton erniedrigen (dieß b wodurch ein Semitonium wieder um einen halben Ton erniedriget wird, heißt ein doppel b, und wird alsdenn das b entweder zweymal geſetzt als b b, oder man mache das b etwas gröſſer als ſonſten

als b. Dann bekommen wir *a*. Dieſe Tertie iſt faſt gar nicht gebräuchlich) die zufällige Tertie zu *gis* iſt *his* vor *h* ein x (iſt das *c* auf unſerm Clavier) und iſt eine große Tertie (*as*, deſſen zufällige Tertie iſt eine Tertia minor man macht nämlich vor *c* ein b, welches *ces* heißt (iſt eigentlich *h* auf unſerm Clavier) und iſt eine Tertia minor. Die zufällige Tertie von *ais*, vor *a* ein x, iſt doppel *cis*, und iſt eine Tertia major, hier kömmt wieder das doppel Creuz vor, wie bey der zufälligen Tertie von *dis* davon nachzuſehen. (Die zufällige Tertie von *b*, vor *h* ein b, wird gemacht, wenn ich vor *d* ein b ſetze, wird alsdenn *des* und iſt alſo die Tertia minor zu *b des*).

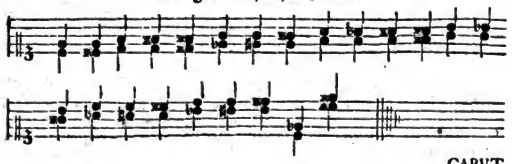
§. 12. Nun wollen wir alle zufällige Tertien der halben Töne, ſowohl die kleine als große in Noten vorſtellen.

Alle zufällige Tertien der halben Töne.



Unter allen dieſen Tertien kömmt die Tertia major zu *cis* und *fis* faſt nur allein bey Liedern vor. Es iſt dieſes Capitel von den Tertien etwas weitläuftig gerathen, es kann aber einem Liebhaber, der auch gerne andere muſicaliſche Bücher will verſtehen lernen, oder der Luſt zum Generalbaß hat, eine feine Einleitung zu allen muſicaliſchen Intervallen geben; Einem Anfänger aber zu gefallen will allhier bloß ausſuchen diejenigen Tertien die ihm zu wiſſen nöthig ſind, ohne ſich zu verwirren mit zufälligen Tertien, die bey Liedern wenig oder wohl gar nicht vorkommen.

Alle gebräuchliche Tertien.



CAPVT

CAPVT X.

Von der Quinte.

§. 1. Was eine Quinte ſey, wird aus den vorigen ſchon bekannt ſeyn, nämlich der fünfte Ton, von dem Clavier das ſo heiſſet als die Baßnote. Wir haben bey der Tertie eine große und kleine Tertie geſehen, nun könnten wir hier auch einer großen und kleinen (oder ſo genannten falſchen Quinte) erwehnen, weil wir aber bey einem Accord es bloß mit Einer Quinta, nämlich der vollkommenen Quinta (welche Quinta perfecta heiſſet) zu thun haben, ſo wollen wir uns allhier nur bloß mit derſelben bekannt machen, und zwar erſtlich handeln von den Quinten der ſo genannten ganzen Töne oder der diatoniſchen Octave *c d e f g a h*, und dann von den Quinten der ſo genannten halben Töne.

§. 2. Ueberhaupt beſtehet eine jede vollkommene Quinte aus drey ganzen Tönen und aus Einem großen halben Tone. Auf dieſe Art werden alle Intervalla in muſicaliſchen Büchern beſchrieben; was nun ein ganzer Ton ſey, iſt ſchon bekannt, wenn nämlich ein halber Ton oder Ein Clavier noch darzwiſchen lieget. Was aber ein großer und ein kleiner halber Ton ſey, das wollen wir hier kürzlich anzeigen.

§. 3. Auf den Clavier merket man dem Unterſcheid eines großen und eines kleinen halben Tones nicht, aber bey Schreibung der Noten muß dieſer Unterſcheid beobachtet werden; Wer nun die doppelte Benennung der halben Töne, davon ſchon im I. Abſchn. Cap. 11. und im II. Abſchn. Cap. 12. deutlich gehandelt worden, ſich wohl gemerket hat, dem kann man den Unterſcheid dieſer beyden halben Töne am leichteſten begreiflich machen. Z. E. Auf unſerm Clavier iſt *c* und *cis* nur einen halben Ton von einander, und kann dieß *cis* von *c* ein großer oder ein kleiner halber Ton ſeyn, nachdem nämlich die Bezeichnung dieſes halben Tones *cis* im Schreiben entweder durch ein x oder b geſchehen. Denn unſer Semitonium *cis* (eben wie alle andere Semitonia des Claviers) wird in Noten vorgeſtellt entweder durch Vorſetzung eines x vor *c*, oder durch Vorſetzung eines b vor *d*, und nach dieſer unterſchiedenen Bezeichnung wird der halbe Ton unterſchieden benennet; denn ſtehet vor *c* ein x ſo heißt dieſer halbe Ton *cis*, und iſt alsdenn ein kleiner halber Ton; ſtehet aber vor *d* ein b, ſo iſt es zwar auf unſerm Clavier einerley Clavis, er heiſſet aber alsdenn nicht *cis* ſondern *des*, und iſt alsdenn gegen *c* zu rechnen ein großer halber Ton: Hieraus ſiehet man, daß bey einem großen

halben Tone die Note um einen Grad weiter gehet, bey einem kleinen halben Ton aber auf derſelben Stelle ſtehen bleibet. Es ſollte nun freylich der große halbe Ton auch etwas höher klingen als der kleine halbe Ton, denn *cis*, vor *c* ein ✕, ſollte ein wenig niedriger klingen als *cis*; vor *d* ein b, welches *des* heiſſet, denn ſo wäre der Unterſcheid auch dem Gehör offenbar, allein alsdenn müßten wir bey unſerm Clavier *cis*, ehe man zu *d* käme, noch ein kleines apartes Clavier haben, welches *des* hieße und ein wenig höher als *cis* wäre; allein ob man nun gleich wohl lieſet, daß man dergleichen Claviere wohl je gemacht, darauf dieſe Subſemitonia (wie man ſie nannte) zu finden geweſen; ſo haben dergleichen Claviere doch gar noch nicht Mode werden wollen, wegen der großen Schwierigkeit, die ſich ſo wohl in Stimmung als in Beſpielung eines ſolchen Claviers dabey hervor gethan. Die Violin und noch andere Inſtrumente können und müſſen den Unterſcheid eines großen und eines kleinen halben Tones hören laſſen. Iſt alſo der große halbe Ton zu *c des*, und der kleine halbe Ton zu *c* iſt *cis*. Der große halbe Ton zu *d* iſt *es* und der kleine iſt *dis* ✕. *e* und *f*, wie auch *h* und *c* iſt ein großer halber Ton, der ſelbſt in der diatoniſchen Octave ſich findet. So viel von dem großen und kleinen halben Ton.

§. 4. Die Quinte zu *c* heißt *g*. Nun wollen wir ſehen, ob der Zwiſchenraum (oder Intervallum) von *c* zu *g* denn drey ganze Töne und einen großen halben Ton in ſich faſſet: *c* und *d* iſt der erſte ganze Ton, *d* und *e* iſt der zweyte ganze Ton, *e* und *f* iſt der Eine große halbe Ton, und endlich *f* und *g* iſt der dritte ganze Ton: Dieſes *g* iſt nun die Quinte zu *c*, und beſtehet, wie wir eben geſehen, aus drey ganzen und aus Einem großen halben Ton; auf dieſe Weiſe kann man zu allen Tönen die Quinte abzehlen. Da denn zu merken, daß der große halbe Ton nicht immer der dritte iſt, ſondern bey *d* der zweyte, bey *e* der erſte, bey *f* der vierte, bey *g* wieder der dritte, bey *a* der zweyte und bey *h* der erſte iſt. Z. E. Die Quinte zu *d* iſt *a*, *d* und *e* iſt der erſte ganze Ton, *e* und *f* iſt der Eine große halbe Ton, *f* und *g* iſt der zweyte ganze Ton und endlich *g* und *a* iſt der dritte ganze Ton; deswegen iſt *a* eine Quinte zu *d*.

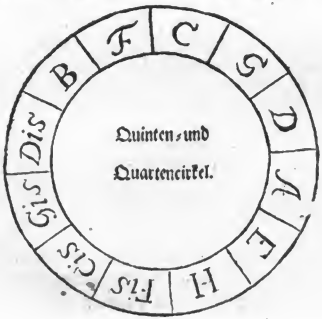
§. 5. Ich will alle Quinten zu unſerer diatoniſchen Octave herſetzen, nämlich die Quinte zu *c* iſt *g*, zu *g* iſt *d*, zu *d* iſt *a*, zu *a* iſt *e*, zu *e* iſt *h*. zu *f* iſt *c*, zu *h* iſt *fis*. Man hat vor allen die Quinte von *h* wohl zu merken, weil dazu nicht *f* ſondern *fis* die Quinte iſt. Aus der §. 4. gezeigten Abzehlung der Quinten wird ſich dieſes zeigen, nämlich *h* und *c* iſt

der

der Eine große halbe Ton, *c* und *d* iſt der erſte ganze Ton, *d* und *e* iſt der zweyte ganze Ton, *e* und *f* iſt nach §. 3. nur ein großer halber Ton, weil wir nun ſchon gleich im Anfange den Einen halben Ton gehabt haben, und uns noch ein ganzer Ton fehlet, ſo muß *f* durch ein x um einen halben Ton erhöhet werden, und iſt alsdenn *fis*, iſt alſo *e* und *fis* der dritte ganze Ton, der zur Quinte zu *h* noch erfodert wurde. Folglich iſt die Quinte zu *h*, *fis* und nicht *f*.

§. 6. Weiß ein Anfänger oben ſtehende 7 Quinten perfect, ſo kann er die übrigen zu den halben Tönen leicht errathen, denn weiß er, daß die Quinte zu *c g* iſt, ſo kann er auch bald wiſſen, wie die Quinte zu *cis* heiſſen muß, denn weil ſein Grundton, darzu er die Quinte haben will, durch ein x erhöhet worden, ſo erhöhe er ſeine Quinte zu *c*, nämlich *g* auch durch ein x um einen halben Ton, iſt folglich die Quinte zu *cis gis*. Und eben ſo mache ers, wenn ein Grundton durch ein b erniedriget worden, ſo erniedrige er ſeine Quinte auch durch ein b um einen halben Ton, als: Die Quinte zu *e* iſt *h*, ſtehet nun vor *e* ein b und wird dadurch *es* (d. i. *dis*) ſo ſetze er vor *h* auch ein b, iſt alsdenn die Quinte zu *es b*, und ſo weiter die Quinte zu *fis* iſt *cis*, zu *gis* iſt *dis* (zu *as* iſt *es*) zu *b* iſt *f*.

§. 7. Alle Quinten kann man auch im Cirkel vorſtellen, wie aus beyſtehendem Quintencirkel, wie er genannt wird, zu erſehen:



Aus

Aus dieſem Cirkel iſt zu erſehen, daß man bey *H* mit der Quinte das erſte Semitonium *Fis* erreichet, und daß man bey *B* die halben Töne wieder verläßt, denn die Quinte zu *B* iſt *F*.

Gebrauchet man dieſen Cirkel rücklings ſo iſt es ein Quartencirkel, denn die Quarte zu *C* iſt *F*, zu *F* iſt *B* ꝛc.

§. 8. Nun wollen wir alle Quinten auch in Noten vorſtellen.

§. 9. Es iſt unter allen Intervallen die Quinte am nöthigſten und folglich auch am fertigſten zu lernen, ja dem Gedächtniß ſo einzuprägen, daß man des Abzehlens und Ausrechnens oder Nachdenkens darzu gar nicht mehr bedarf.

§. 10. Kann einer nun die Tertie, Quinte und Octave eines Baßtones, ſo iſt er auch im Stande einen Accord dazu zu machen, denn dieſe drey Intervalla oder Ziffern machen einen Accord aus, wenn er ſolche zuſammen anſchläget und hören läſſet.

CAPVT XI.

Von den drey Hauptaccorden.

§. 1. Wir haben im 8ten Capitel dieſes Abſchnitts §. 5. die Accorde von den 7 ſo genannten ganzen Tönen in Noten ausgeſetzet; wann nun einer zwiſchen oben ſtehenden Quinten Cap. 10. §. 8. die natürliche Tertie dazu ſetzet als: zwiſchen *c g* das *e*, und ſo weiter ꝛc. ſo hat er alle Accorde mit den natürlichen Tertien.

§. 2. Nun merke man, daß ein jeder Accord dreymal kann verändert werden, nämlich alſo, man kann 1) die Octave oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Quinte in der Mitte und die Tertie unten. 2) Kann man die Quinte oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Tertie in der Mitte und die Octave unten (dieſer Hauptaccord befindet ſich in denen allhier §. 1. angeführten und gezeigten Accorden) oder 3) kann man die Tertie oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Octave in der Mitte und die Quinte unten. In Zahlen ſiehet dieſes alſo aus $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$. Dieſe dreyfache Abwechſelung eines Accordes wird genannt: Die drey Hauptaccorde.

§. 3.

§. 3. Was man nun bey Liedern vor einen Accord von dieſen dreyen nehmen ſoll, das zeiget die Diſcantnote an; denn dieſe Diſcantnote iſt im Schluſſe eines Satzes, (oder ſo oft über der Baßnote keine Ziffer ſtehet, es wäre denn ein x, b, ♮, 3. oder $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{5}$, als welche Zahlen alle einen Accord anzeigen,) entweder die Octave, oder Quinte, oder die Tertie zu der Baßnote, die darunter ſtehet, und dieſe Diſcantnote muß immer der höchſte Ton meines Accordes ſeyn, gemeiniglich nimmt man die Diſcantnote mit dem kleinen Finger, zuweilen mit dem vierten Finger.

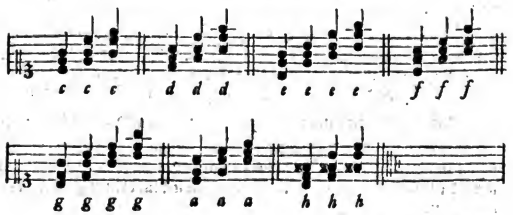
§. 4. Weil ich nun im Diſcant allezeit zu meiner Baßnote, dazu der Accord ſoll gemacht werden, einen Ton ausgeſchrieben finde, ſo habe ich nur 2 Töne nöthig, dazu zu finden, um einen dreyſtimmigen Accord zu meiner Baßnote ſchlagen zu können. Gemeiniglich ſind die Schlußnoten eines Satzes im Diſcant und Baß einerley, nämlich, wenn die letzte Note eines Satzes im Baß *g* iſt, ſo ſtehet im Diſcant auch *g* u. ſ. w. alsdenn habe ich die Octave im kleinen Finger, und ſuche die Quinte und Tertie dazu; weiß ich nun wie die Quinte und Tertie zu *g* heißen, ſo kann ich bald fertig werden, ſonſten muß ich erſt abzählen. Wer ſo gut rücklings als vorwärts zählen kann, der zählet von *g* als die Octave rücklings zur Quinte, nämlich *f* iſt 7, *e* iſt 6 und *d* iſt die verlangte Quinte, *c* iſt 4. und *h* iſt die verlangte Terzie zu *g*. Dieſe 3 Tone *g* $\frac{d}{h}$ ſchlägt er nun zuſammen an, ſo wie ſie hier unter einander gedruckt ſind, und zwar *g* mit dem fünften, *d* mit dem dritten, und *h* mit dem zweyten Finger, und ſchlägt den Baß dazu, ſo hat er den verlangten Accord gemacht, welcher den Schluß eines Satzes anzeiget.

§. 5. Stehet hingegen zu deiner Baßnote *g*, im Diſcant $\frac{h}{d}$, ſo wirſt du bald ſehen, daß diß *h* eine Tertie zu *g* iſt, deswegen haſt du die Octave und Quinte nur noch dazu zu ſuchen. Die Octave heißt, wie deine Baßnote, nämlich *g*, und die Quinte, welche allhier unten lieget, heißet *d*; iſt alſo der Accord zu *g* allhier, wenn die Tertie oben lieget, $\frac{h}{d}$. Nimm *h* mit dem fünften, *g* mit dem vierten und *d* mit dem zweyten Finger; oder nimm *h* mit dem vierten, *g* mit dem zweyten Finger, und *d* mit dem Daumen, denn beyde Application oder Fingerſetzung iſt gut; du kannſt auch *h* mit dem fünften, *g* mit dem dritten Finger, und *d* mit dem Daumen nehmen.

§. 6. Stehet weiter zu deiner Baßnote *g*, im Diſcant $\frac{d}{g}$, ſo ſiehſt du wohl, daß diß $\frac{d}{g}$ die Quinte zu *g* iſt, deswegen ſuche die Tertie und Octave dazu, welches ein kleiner leichter Accord iſt, nämlich $\frac{d}{h\ g}$. Nimm $\frac{d}{g}$ mit dem fünften, $\frac{h}{g}$ mit dem vierten Finger, und $\frac{d}{g}$ mit dem zweyten Finger; oder nimm $\frac{d}{g}$ mit dem fünften, $\frac{h}{g}$ mit dem dritten Finger, und $\frac{d}{g}$ mit dem Daumen. Nun ſchlage ſolchen Accord zu deiner Baßnote an.

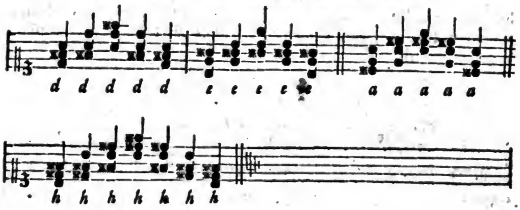
§. 7. Nun wollen wir die drey Hauptabwechſelungen eines Accordes in Noten vorſtellen, welche ein Anfänger fleißig üben muß, wir wollen die drey Hauptaccorde zu einem jeden Tone herſetzen, und zu Erſparung des Raums, die zu dem Accorde gehörige Baßnote durch einen Buchſtaben anzeigen. Weiter habe dieſe Abwechſelung eines Accordes nicht herſetzen wollen, als die 5 Diſcantlinien faſſen können, es kann einer die übrigen Accorde, wenn ſie mit ihren Tönen die ungeſtrichene Octave erreichen, leicht nach den ausgeſetzten nachmachen, als zum Exempel, wenn im Diſcant eingeſtrichen $\frac{e}{c}$ zu ungeſtrichen *c* im Baſſe ſtehet, ſo fällt *g* und *e* in die ungeſtrichene Octave, und hat man nur zu ſehen, wie der Accord heißet, wenn im Diſcant zweygeſtrichen $\frac{e}{c}$ zu ungeſtrichen *c* im Baß ſtehet, da denn die Töne alle um eine Octave tiefer ſtehen. Dieß iſt leicht zu faſſen, und beſparet uns noch den Raum.

Hauptaccorde mit natürlichen Tertien.

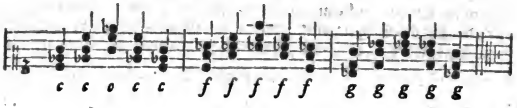


Haupt-

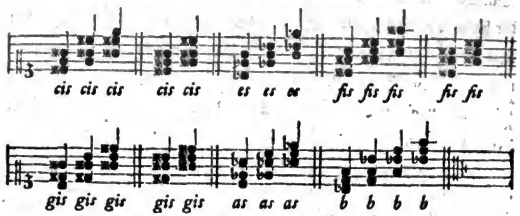
Hauptaccorde mit zufälligen großen Tertien.



Hauptaccorde mit zufälligen kleinen Tertien.



Hauptaccorde zu den Semitonien.



Bey der Uebung dieſer Accorde ſehe man immer zu, ob und wo die Tertie, Quinte und Octave in dieſem oder jenem Accorde zu finden iſt, wie auch, ob die kleine oder große Tertie darinnen vorhanden iſt.

Die Hauptaccorde mit den natürlichen Tertien, hat man ſich am erſten bekannt zu machen, hernach die mit den zufälligen Tertien. Die Hauptaccorde zu den Semitonien kommen ſo häufig nicht vor, außer bey halliſchen Melodien.

§. 8. Du mußt bey Schlagung des Accords wohl Achtung geben, was zu Anfange des Liedes vor ✕✕ oder bb ſtehen, denn wenn in einem Liede im Anfange vor *h* ein *b* ſtehet, ſo mußt du im Accorde zu *g*, nicht die natürliche Tertie *h*, ſondern die durch Vorzeichnung eines b auf *h* natürlich gemachte Tertie *b* nehmen, muß alſo der Accord nicht ſeyn $\frac{5}{h}$ ſondern $\frac{5}{b}$. So oft alſo ein Ton in der Vorzeichnung des Liedes ein ✕ oder b hat, und dein Accord erfodert einen ſolchen Ton, ſo mußt du ſolches ✕ oder b eben ſowohl im Accorde gelten laſſen, als ſonſten, wenn du einfach ſpieleſt. Wenn ein halber Ton im Accorde vorkommt, ſo wird die Fingerſetzung dadurch zuweilen ein wenig geändert, vornehmlich wenn der halbe Ton oben liegt, und die Tertie deines Accordes iſt, als wenn im Diſcant $\frac{5}{7}$ zur Baßnote *g* ſtünde, ſo wäre der Griff alſo $\frac{b}{4}'$ hier nimm *b* mit dem vierten, *g* mit dem zweyten Finger, und *d* mit dem Daumen. Eben ſo mache den Accord zu $d\frac{fis}{a}$ und zu $e\frac{gis}{b}$. Liegt aber der halbe Ton in der Mitte als im Accorde zu *b*, wenn die Tertie *d* oben liegt, als $\frac{d}{f}'$ ſo nimm *d* mit dem fünften, *b* mit dem dritten Finger, und *f* mit dem Daumen. Iſt aber der halbe Ton unten als zu *h* $\frac{d}{g}'$ ſo nimm *d* mit dem fünften, *h* mit dem vierten, und *fis* mit dem zweyten Finger.

§. 9. Weiter haſt du hier auch zu ſehen, ob über deiner Baßnote ein ✕, b, oder ♮ ſtehet, denn dieſe Zeichen geben dir zu erkennen, was du vor eine Tertie in deinem Accorde nehmen ſollſt. Das ✕ bedeutet eine Tertia maior accidentalis, und das b eine Tertia minor accidentalis, machet alſo das ✕ und b aus einer natürlichen eine zufällige Tertie; das ♮ aber verwandelt eine zufällige Tertie wieder in eine natürliche. Ein ✕ über der Baßnote, zeiget alſo eine Tertia maior an,

an, und ein b eine Tertia minor: das ♮ hingegen zeiget beydes eine große und kleine Tertie an, denn hebt das ♮ ein x auf, ſo zeiget es eine Tertia minor an, hebet es aber ein b auf, ſo zeiget es eine Tertia maior an. Ueberhaupt merke von dieſen x, b und ♮ über einer Baßnote dieſes: ſtehet ein x über deiner Baßnote, ſo mache vor deine natürliche Tertie ein x; ſtehet ein b über deiner Baßnote, ſo mache vor deine natürliche Tertie ein b; ſtehet aber ein ♮, ſo laß das etwa vorgezeichnete b oder x bey deiner Tertie fahren, und nimm die natürliche Tertie deiner diatoniſchen Octave; als: im Baſſe ſtehet die Note *d*, und im Diſcant ſtehet $\bar{a}$, iſt alſo dein Accord zu *d* $\frac{5}{4}$ ſtehet nun aber über der Baßnote *d* ein x, ſo mußt du in deinem Accorde nicht die natürliche Tertie *f* nehmen, ſondern ein x vor *f* ſetzen, und in deinem Accorde *fis* nehmen, alſo $\frac{fis.}{d}$. Item. Stünde im Baſſe *G* und der Diſcant hätte auch *g*, ſo hieße dein Accord $\frac{5}{4}$, wenn nun aber über der Baßnote *G* ein b ſtünde, ſo müßteſt du vor der natürlichen Tertie deines Accordes, nämlich vor *h*, ein b ſetzen, wäre alſo dein Accord $\frac{5}{4}$. Weiter: Stünde im Baß *c*, und in der Vorzeichnung ſtünde vor *e* ein b, die Diſcantnote wäre $\bar{e}$, ſo müßte dein Accord, weil ſich zu Anfange des Liedes, vor *e* ein b befindet, $\frac{5}{6}$ heißen, wenn nun aber über *c* im Baſſe ein ♮ ſtünde, ſo würde dadurch das b, ſo vorne im Syſtemate auf *e* ſtehet, vor dieſes mal aufgehoben, und dein Accord hieße alsdenn $\frac{5}{6}$.

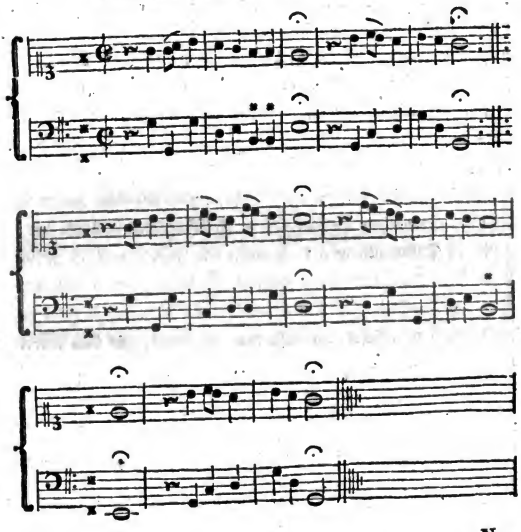
§. 10. Nun denke weitläuftig genug vom Accorde gehandelt zu haben, deswegen will im folgenden Capitel einige Lieder herſetzen, da man mit lauter Accorden ſpielen kann, zur Uebung einen Accord machen zu lernen.

Digitized by Google

CAPVT XII.

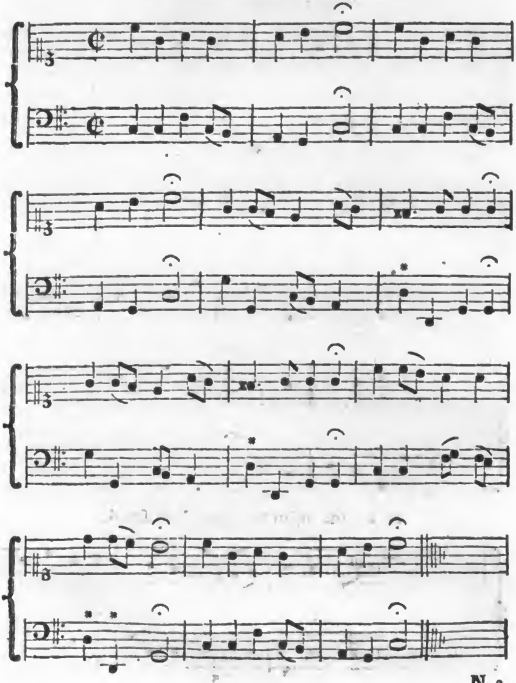
Chorale, da nicht allein die letzte Note eines Satzes, ſondern alle Sätze mit lauter reinen Accorden können geſpielet werden, mit Anmerkungen.

N. 1. Herr Chriſt der einge Gottes Sohn.



N. 2.

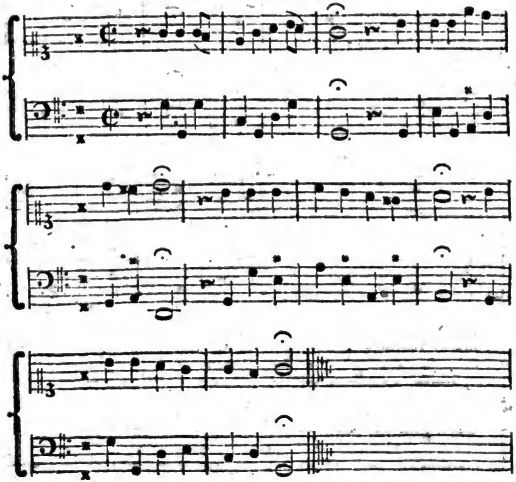
N. 2. Meine Seele, willt du ruhn.



N. 3.

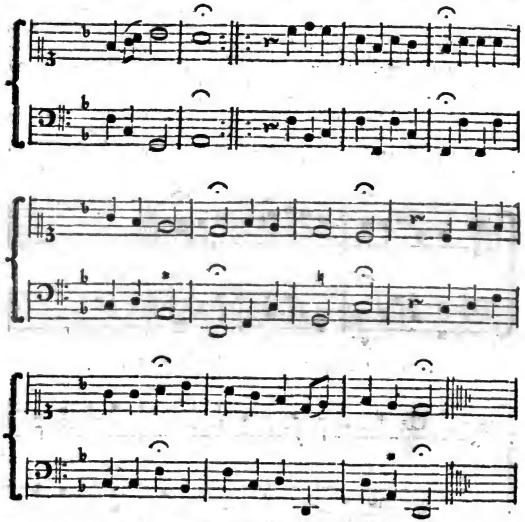
Digitized by Google

N. 3. O Jeſu, du, mein Bräutigam. Oder: Herr Jeſu Chriſt wahr'r Menſch und Gott.

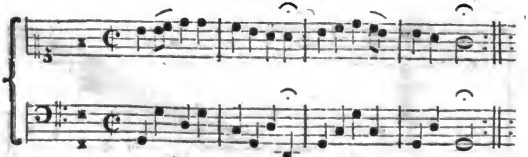


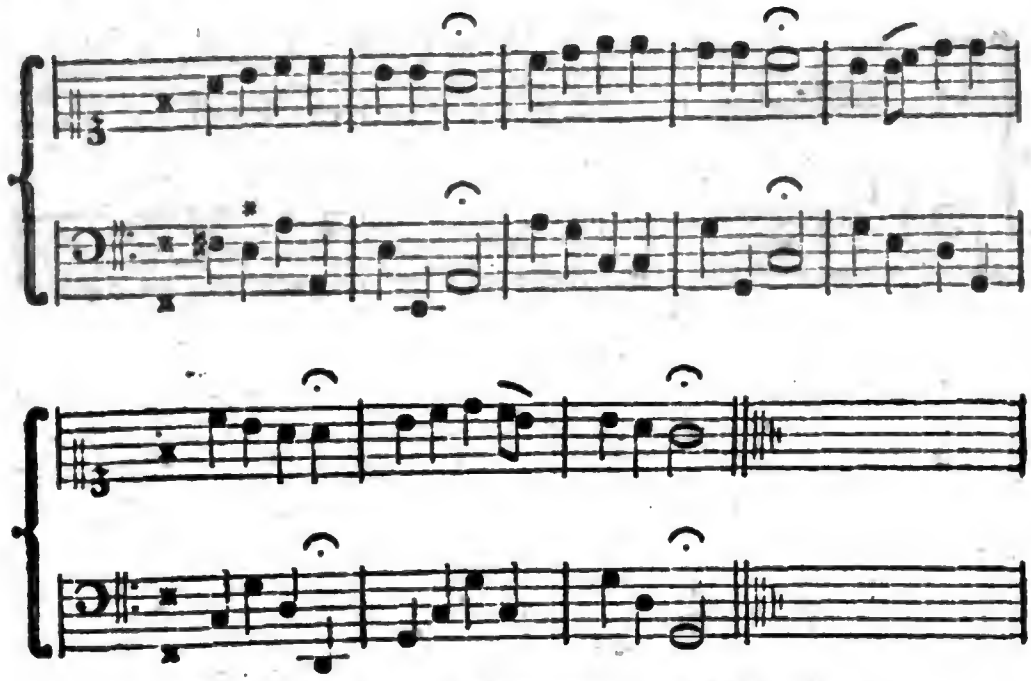
N. 4. Ich ruf zu dir, Herr Jeſu Chriſt.

Digitized by Google

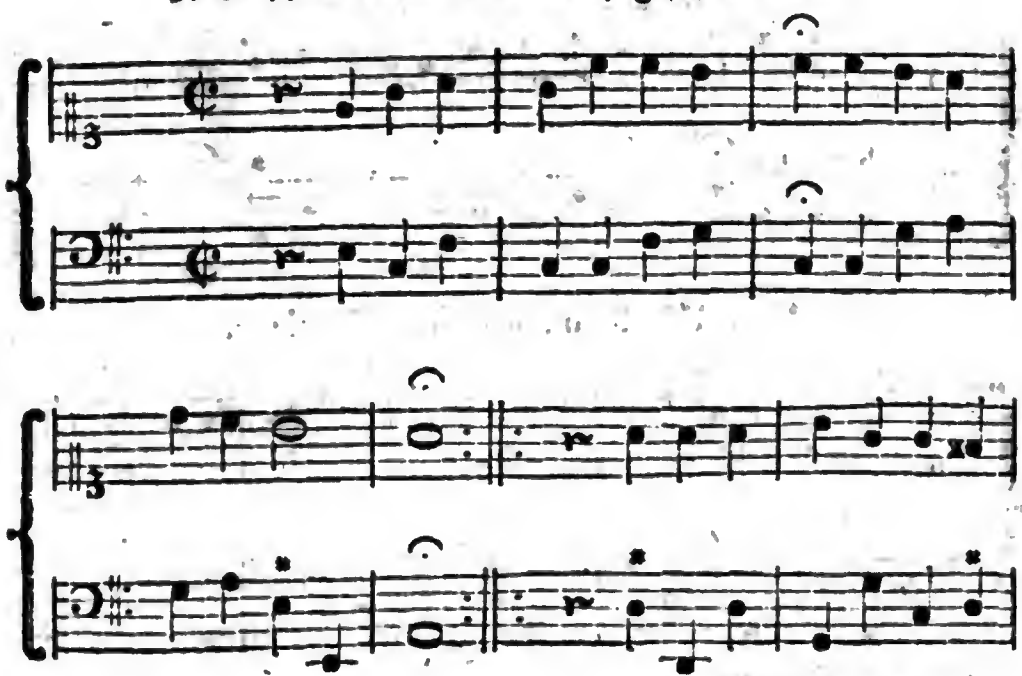


N. 5. Werde munter mein Gemüthe.

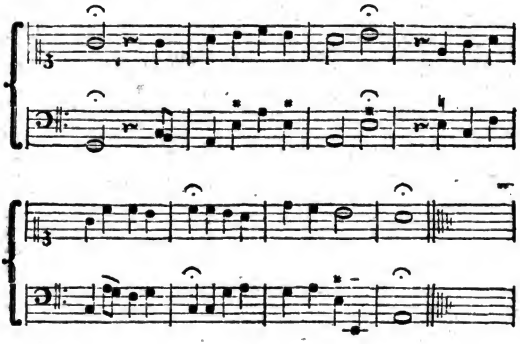




N. 6. Was mein Gott will, geſcheh' allzeit.



Digitized by Google



Anmerkungen über die vorhergehenden ſechs Lieder.

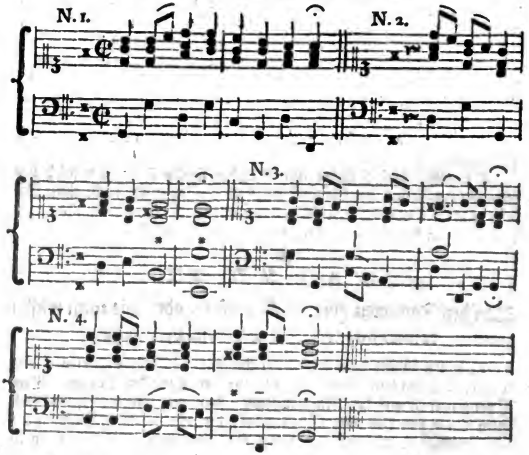
§. 1. Ob gleich dieſe ſechs Lieder zur Uebung eines Accordes ſind hergeſetzet worden, ſo darf man doch nicht denken, daß ſie auch nicht einfach, ſo wie ſie hier in Noten ſtehen, können geſpielet werden; denn es können alle Geſänge auf dieſe doppelte Art geſpielet werden, entweder einfach ohne Griffe, oder mit Griffen nach dem Generalbaß. Das erſtere ohne Griffe gehet immer an, allein wenn ein Lied mit Griffen ſoll geſpielet werden, ſo findet man über den Baßnoten Ziffern oder Zahlen; denn ob man gleich bey dieſen ſechs Liedern keine Ziffern oder Zeichen, (außer daß zuweilen ein x über der Baßnote iſt,) ſiehet, ſo iſt zu wiſſen, daß man den Baß dieſer ſechs Lieder mit Fleiß ſo eingerichtet, daß alles mit Accorden oder reinen Griffen kann geſpielet werden, dergleichen Bäſſe man ſonſt bey Liedern nicht findet, denn wenn ein Baß auch noch ſo wenig Zahlen über ſich hat, ſo findet man doch wenigſtens die Zahl 6 über einigen Noten, wenn aber ein reiner Accord ſoll gemacht werden, ſo findet man keine Zahl oder Ziffer über der Baßnote. Wenn alſo ein Lied einen bezifferten Baß hat, ſo werden alle Noten, welche

keine Ziffer über ſich haben, in der rechten Hand mit einem reinen Accord abgefertiget. Soll aber der Accord eine andere als natürliche Tertie haben, ſo wird ſolche Tertie durch ein x, b oder ♮ angedeutet, wie aus dem vorhergehenden Capitel §. 9. zu erſehen.

§. 2. Im vorigen Capitel §. 3. iſt auch ſchon gezeiget, wie man die Discantnote immer in der oberſten Stimme, oder im kleinen Finger haben muß, und daß man denjenigen Hauptaccord nimmt, den die Discantnote anzeiget, welches alles aus Cap. 11. ſchon bekannt iſt. Hier merke nur noch an, wie bey Achteln in Discant gemeiniglich das letzte Achtel mit dem kleinen Finger ohne Griff allein angeſchlagen wird, und wird ſolche Note deswegen eine durchgehende Note genennet; es iſt ſolche Note auch keine Note, die weſentlich zu der Melodie gehöret, ſondern nur als eine Manier anzuſehen die die Melodie fließend und an einander hängend machet; es iſt dieſe durchgehende Note aber nur gebräuchlich bey Gängen, welche in die Tertie ſteigen oder fallen, und dieſes ſowohl im Baß als Discant. Dieſe durchgehende Note findet ſich bey N. 1. im Discant häufig, als gleich im erſten Tacte beym zweyten Griffe zu *g* ſtehen im Discant zwey Achtel $\bar{g}$ $\bar{a}$, da iſt $\bar{a}$ die durchgehende Note und führet nur zu $\bar{h}$ hin, deswegen wird $\bar{a}$ ohne Griff gemacht, es können aber die vorigen beyden Töne zu $\bar{g}$, nämlich $\bar{d}$ und *h* liegen bleiben, bis der zweyte Hauptaccord bey $\bar{h}$ zu *g* eintritt. Im vierten Satze kömmt dieſe durchgehende Note zweymal vor, als da ſtehen zu Anfange des Satzes vier Achtel, nämlich $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{h}$ $\bar{a}$ *g*. Hier wird $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{a}$ als eine durchgehende Note angeſehen, und wird der Griff bey $\bar{\bar{d}}$ und $\bar{h}$ gemacht, es bleiben aber die beyden gehabten Töne des Accords liegen und die oberſte verändert ſich nur, wie zu erſehen aus dem unten ſtehenden Exempel N. 1. 2. da dieſe beyden Sätze in Noten ausgedruckt ſtehen, denn da müſſen die beyden unterſten Noten des Accords als Viertel liegen bleiben, bis das zweyte Achtel, die durchgehende Note ſich hat hören laſſen. Eben dieſe durchgehende Note findet ſich bey N. 2. 4. und 6. auch im Baß, davon denn zu merken, daß ſolche alleine ohne Griff gemacht wird. Man deutet eine ſolche durchgehende Note auch durch einen Bogen an, wie aus unſern Liedern auch erhellet. Dieß iſt leicht zu begreifen, und aus den beygefügten Exempeln N. 3 und 4. zu erſehen.

Exempel

Exempel von durchgehenden Noten.



Hieraus iſt zu erſehen, wie die durchgehende Note immer allein nachgehet ohne den Griff zu erneuern, ſondern man hat die unterſten beyden Noten eines Accordes nur liegen zu laſſen, eben wie eine durchgehende Baßnote als bey N. 3. 4. allein gehet und der Griff im Discant nur liegen bleibet.

§. 3. Wenn ein x, b oder ♮ über einer Note ſtehet, und ſolche Note zwey oder dreymal nach einander, ohne Zwiſchenkunft einer andern Note geſchrieben ſtehet, ſo hat man eben nicht nöthig dieß x, b oder ♮ über dieſe zwey oder drey Noten immer wieder zu ſetzen, ſondern man macht einen kleinen Strich (–) dieß zeigt an, daß das x, b oder ♮ über der folgenden Note noch gelten ſoll. Bey dem Liede N. 1. habe im erſten

Satze über *H* das x zweymal geſchrieben, ſtatt des letzten Creuzes aber hätte ich nur bloß einen Strich (-) ſetzen können, ſo wie ſolches bey N. 2. im ſechſten und achten Tacte im Baß bey *d D* geſchehen. Hieraus erſiehet man was der Strich (-) im Choralbaß über einer Baßnote gilt.

§. 4. Ich finde nicht nöthig, ein ganzes Lied mit vollen Griffen auszuſetzen, dieß kann einer leicht ſelber thun, wenn er dabey die im eilften Capitel §. 7. in Noten ausgeſetzten Accorde zu Hülfe nimmt; es iſt aber am beſten, daß einer die Tertie, Quinte und Octave eines jeden Tones fein auswendig lernet, als welches nur ein wenig Fleiß und Uebung erfodert.

§. 5. Wer dieſe 6 Lieder mit Accorden ſpielen kann, der wird bey allen andern Liedern am Schluſſe eines jeden Satzes gar leicht einen Accord machen können. Welche Accorde aber in dieſen Liedern nicht vorkommen, die findet er doch Cap. 11. §. 7. zur Nachricht.

CAPVT XIII.

Von den Tonarten oder Modis muſicis, oder wie man wiſſen könne, aus welchem Tone ein Lied geſetzt.

§. 1. Es iſt ein bekanntes Sprichwort: in fine videtur cujus Toni, d. i. am Ende ſiehet man aus welchem Tone das Lied iſt. Dieß Sprichwort iſt aus der Muſik entlehnet, denn wer wiſſen will, aus welchem Tone ſein Lied oder Stück gehet, der ſehe die letzte Baßnote an, heißt dieſe *g*, ſo ſagt man, das Lied ſey aus dem *g*, heißt ſie *d*, ſo iſt das Lied aus dem *d*. Man ſiehet hier alſo mehr auf die Baßnote als auf die Discantnote, denn obgleich die Discantnote am Ende gemeiniglich eben ſo iſt und heiſſet, wie die Baßnote, ſo iſt ſie doch nicht allezeit mit der Baßnote einerley; daher man den Ton eines Liedes am ſicherſten nach der letzten Baßnote benennet.

§. 2. Arien und Stücke die am Ende das Wort Da Capo (d. i. von Anfange) haben, haben ihre Endnote gemeiniglich in der Mitte des Stücks, und hat dieſe Note alsdenn einen Bogen über ſich, und dieß iſt denn der Ton daraus das Stück iſt.

§. 3. Aus welchem Ton ein Lied gehe, iſt alſo leicht aus der Baßnote zu erſehen; weil nun aber die letzte Baßnote allezeit einen reinen Accord über ſich hat, und der Accord wegen der Tertie, die mit zu einem

Accorde

Accorde gehöret, zweyerley iſt, nämlich ein Accord mit der Tertia major und ein Accord mit der Tertia minor; ſo wird durch das Wörtlein *dur* und *moll* angezeiget, welche Tertie ſich im Accorde befindet, deswegen bey Benennung der letzten Baßnote eines von dieſen beyden Wörtern *dur* oder *moll* noch muß geſetzet werden; denn wenn die letzte Baßnote *g* heiſſet, ſo iſt zwar das Lied aus dem *g*, allein nun muß ich auch noch wiſſen, ob es aus *g dur* oder *g moll* ſey.

§. 4. Dieſes iſt nun auch ſehr leicht zu erlernen, man unterſuche nur, ob im Accorde zu der letzten Baßnote die Tertie groß (major) oder klein (minor) iſt, ſo wie ſolches Cap. 9. §. 4. 5. 6. gelehret worden, iſt die Tertie groß, ſo ſetzet man das Wörtlein *dur* zur Benennung der letzten Baßnote, iſt die Tertie aber klein, ſo bedienet man ſich des Wortes *moll*.

§. 5. Man hat Lehrmeiſter, (ſonderlich auf dem Lande) welche ihren Scholaren beybringen und ſagen, daß wenn im Anfange des Liedes oder im Syſtemate x x vor einem Liede ſtünden; ſo wäre es *dur*, ſtünden aber b b davor, ſo wäre es *moll*, allein dieß trifft mit nichten ein; denn es kann wohl vor *h* ein b ſtehen und das Stück iſt doch, wenn nämlich die letzte Baßnote *f* iſt, aus *f dur*. Item es kann vor *f* ein x im Syſtemate ſtehen, und das Lied iſt doch, wenn nämlich die letzte Baßnote *e* iſt, *e moll*; An der Tertie iſt alſo die Tonart am beſten zu erkennen.

§. 6. Will man nun wiſſen, aus welchem Ton oder aus welcher Tonart (oder aus welchem Modo) ein Lied iſt; ſo ſchlage man die letzte Baßnote an, man nehme mit der linken Hand die natürliche Tertie dazu, darnach ſehe man, ob dieſe natürliche Tertie auch etwa zu Anfange des Liedes durch ein x iſt erhöhet oder durch ein b erniedriget worden, iſt ſolches nun nicht geſchehen, ſo behält man die natürliche Tertie und unterſuchet nach Cap. 9. §. 4. 5. 6. ob es eine große oder kleine natürliche Tertie iſt; iſt ſie groß, ſo iſt das Lied aus einem *dur* Ton, iſt ſie klein, ſo iſt es ein *moll* Ton. Iſt aber die natürliche Tertie durch ein x erhöhet, ſo iſt es eine Tertia major, iſt ſie aber durch ein b erniedriget, ſo iſt es eine Tertia minor, und darnach geſchiehet nun, wie ſchon erwehnet, die Benennung von *dur* oder *moll*.

§. 7. Man hat auch zu ſehen, ob die letzte Baßnote ſelbſt auch etwa durch ein x oder b in ein Semitonium verwandelt worden, als da hat

die

die letzte Baßnote *H* im Liede: Seelen Bräutigam ꝛc. (ſiehe III. Abſchn. Cap. 8. N. 5.) ein b vorne im Syſtemate, iſt alſo das Lied nicht aus dem *h* ſondern aus dem *B dur*.

§. 8. Wir wollen nun beſehen, aus welchen Tönen unſere hier eingeſchalteten Lieder ſind. Die Mel. Wer nur den lieben Gott läßt walten, iſt unſer erſtes Lied im zweyten Abſchnitte. Die letzte Baßnote heißt *A*, deswegen iſt dieß Lied aus dem *A*. Nun mache mit der linken Hand die natürliche Tertie zu *A*, welche *c* iſt, ſiehe zu, ob im Anfange des Liedes auch vor *c* ein × ſtehet, weil nun dieſes nicht zu finden, ſo iſt die die natürlich Tertie *c* gelaſſen, derowegen ſiehe ob *c* eine große oder kleine Tertie zu *A* iſt; es iſt eine kleine Tertie, denn es liegen nur zwey Claviere, nämlich *B* und *H* zwiſchen *A* und *c*, deswegen muß du das Wörtlein *moll* zu *a* ſetzen, iſt alſo daß Lied, Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. aus dem *a moll*. Aus *a moll* ſind auch: Es koſtet viel ein Chriſt zu ſeyn ꝛc. und Was mein Gott will, das g'ſcheh allzeit. Hat alſo ein Lied oder Stück wenn es aus *a moll* iſt, weder × oder b in der Vorzeichnung. Weiter haben wir im dritten Abſchnitte N. 6. das Lied: Jehova iſt mein Licht und Gnaden-Sonne. Die letzte Baßnote heißt *c*. Die natürliche Tertie iſt *e*, es hat in der Vorzeichnung weder × oder b, deswegen behält der Accord die natürliche Tertie, welches eine Tertia major iſt, weil zwiſchen *c* und *e* drey Claviere, nämlich *eis*, *d*, *dis*, liegen; daher iſt das Lied aus *c dur*, eben aus dieſem *c dur* iſt auch das Lied: Jeſus meine Zuverſicht ꝛc. und: Meine Seele willt du ruhn ꝛc. haben alſo die beyden Tonarten *a moll* und *c dur* weder × noch b.

§. 9. Nun wollen wir ſehen, aus welchem Ton ein Lied iſt, wenn es vor *f* ein × vor ſich hat. Wir haben im IIten Abſchn. Cap. 17. N. 2. das Lied: Nun danket alle Gott. Die letzte Baßnote heißt *g*, iſt alſo das Lied aus dem *g*. Nun mache mit der linken Hand die natürliche Tertie, dieſe iſt zu *G*, *H*, ſiehe zu ob vor *H* auch im Syſtemate ein b ſtehet? Nein. Deswegen bleibt die natürliche Tertie im Accord. Nun viſitire die Tertie, ob ſie groß oder klein iſt; zwiſchen *G* und *H* liegen drey Claviere *Gis*, *A*, *B*, deswegen iſt *H* zu *G* die große Tertie oder Tertia major, darum iſt dieß Lied aus *g dur*. Aus eben dieſem *g dur* ſind auch folgende Lieder: Freu dich ſehr, o meine Seele ꝛc. Nun freut euch, lieben Chriſten g'mein ꝛc. Lobe den Herrn, den mächtigen König ꝛc. Alle Menſchen müſſen ſterben ꝛc. Es iſt gewißlich an

den

der Zeit ꝛc. Nun ruhen alle Wälder ꝛc. Herr Chriſt der einge Gottes Sohn ꝛc. O Jeſu du mein Bräutigam ꝛc. und Werde munter mein Gemüthe ꝛc. Alle dieſe Lieder ſind aus *g dur*, und haben im Anfange des Liedes vor *f* ein x ſtehen. Endigte ſich der Baß in *e* und es ſtünde vor *f* ein x, ſo wäre dieß Lied aus dem *e moll*, davon wir kein Exempel in unſerm Buche haben, ich werde aber hernach aus dem Halliſchen Geſangbuche etliche aus *e moll* anführen. *g dur* und *e moll* haben alſo Ein x, nämlich vor *f*.

§. 10. Man findet auch viele Lieder, die in der Vorzeichnung Ein b, nämlich vor *h* haben, als da iſt im III. Abſchn. Cap. 8. das Lied: Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich ꝛc. Wir wollen ſehen, aus welchem Tone dieß Lied iſt. Die letzte Baßnote heißt *f*, deswegen iſt es aus dem *f*. Die Tertie nun muß uns lehren, ob es *f dur* oder *f moll* iſt. Man nehme deswegen *F* mit der linken Hand, mache die natürliche Tertie *a* dazu, dieß iſt nun eine große Tertie weil *Fis*, *G*, *Gis* darzwiſchen liegen, nun ſiehe zu, ob dieſe natürliche große Tertie auch etwa im Anfange des Liedes durch ein b iſt erniedriget worden. Nein, denn das b ſteht nicht auf *a*, ſondern auf *H*. Deswegen bleibt die natürliche große Tertie zu *F*, nämlich *A* im Accorde zu *F*, und folglich iſt dieß Lied aus dem *f dur*. Aus dieſem *f dur* iſt auch das Lied: Eins iſt Noth! Ach Herr dieß Eine ꝛc. und Allein Gott in der Höh ſey Ehr. Wenn nun aber ein Lied Ein b nämlich vor *h* hat, und die letzte Baßnote heißt *d*, ſo iſt ſolches Lied aus *d moll*, als da ſind die beyden Lieder in unſerm Buche: Jeſu, meine Freude ꝛc. und Ich ruf zu dir, Herr Jeſu Chriſt. Und dieſes darum, weil ſie in *d* ausgehen, und die natürliche kleine Tertie *f* beybehalten, als welches durch kein x erhöhet worden: *f dur* und *d moll* haben alſo abermal einerley Vorzeichnung, nämlich vor *h* Ein b.

§. 11. Nun hat man auch viele Lieder, da in der Vorzeichnung zwey x x ſtehen, wir haben deren dreye eingerücket, im II. Abſchn. Cap. 17. N. 6. Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern, im III. Abſchn. Cap. 11. N. 4. O! Urſprung des Lebens ꝛc. und im IV. Abſchn. Cap. 6. N. 2. Es iſt das Heil uns kommen her ꝛc. Dieſe drey Lieder ſind aus *d dur*, weil ſie ſich in *D* im Baſſe endigen und in der Vorzeichnung vor *f* (als die natürliche kleine Tertie zu *D*) ein x haben, als wodurch *d* am *fis* eine Tertia major bekömmt. Wären aber zwey Creuze, nämlich vor *f* und *c*, und die letzte Baßnote hieſſe *H*, ſo wäre das Lied aus *H moll*, weil die natürliche kleine Tertie *d* zu *H* im Accord gelaſſen worden. Der-

gleichen Lieder aus *H moll* findet man im Halliſchen Geſangbuche, haben alſo *d dur* und *h moll* einerley Vorzeichnung, nämlich vor *f* und *c* ein ✕, iſt *fis* und *cis*.

§. 12. Wir haben in unſerm Buche auch zwey Lieder, die zwey Been in der Vorzeichnung haben, nämlich vor *h* ein b, und vor *e* ein b, im III. Abſchn. Cap. 8. N. 5. ſteht das Lied: Seelen Bräutigam ꝛc. (davon der 7te §. dieſes Capitels nachzuſehen) dieß endiget ſich mit *B*, iſt alſo aus dem *B*. Bey Unterſuchung der Tertie wird man finden, daß die natürliche Tertie *d* eine große Tertie iſt, und in der Vorzeichnung durch kein b erniedriget worden, iſt deswegen dieß Lied aus *B dur*. Wann aber die letzte Baßnote, bey der Vorzeichnung der zwey Been, nämlich vor *h* und *e* ein *g* iſt, ſo iſt das Lied aus *G moll*, ſo wie denn deswegen das Lied: Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben ꝛc. im III. Abſchn. Cap. 11. N. 5. aus *g moll* iſt, weil die natürliche große Tertie zu *g*, nämlich *h*, durch ein b zu einer kleinen Tertie iſt gemacht worden. *B dur* und *G moll* hat alſo zwey Been.

§. 13. Ein Lied, nämlich das im III. Abſchn. Cap. 8. N. 4. O wie ſelig ſind die Seelen ꝛc. hat drey Creuze, nämlich vor *f*, *c* und *g* ein ✕ darinnen iſt alſo *fis*, *cis*, *gis*, es endiget ſich dieß Lied in *A*. Die natürliche kleine Tertie *c* iſt durch ein ✕ erhöhet und zu *Cis*, als einer großen Tertie, zu *A* gemacht worden iſt alſo dieß Lied aus *a dur*; Im Halliſchen Geſangbuche findet man verſchiedene liebliche Melodien *ex a dur*. Wäre allhier die letzte Note im Baß *Fis*, ſo wäre es *fis moll*. Dieſer Modus iſt aber bey Liedern nicht üblich, im Halliſchen Geſangbuche findet man auch kein Lied aus *Fis moll*, *a dur* und *Fis moll* haben alſo drey Creuze, nämlich vor *f*, *c* und *g*, oder hat *fis*, *cis*, *gis*.

§. 14. Im Halliſchen Geſangbuche ſind auch Melodien, die in der Vorzeichnung drey Been haben, nämlich vor *h*, *e* und *a*. Wenn alsdenn das Lied ſich in *c* endiget, ſo iſt die natürliche große Tertie *e* durch ein b erniedriget worden, und iſt deswegen aus *c moll*. Iſt aber die letzte Note *e*, ſo wiſſe daß dieß *e* durch das b ſelbſt zum halben Tone gemacht und *dis* (oder *es*) geworden, deswegen iſt ein ſolch Lied mit drey Been und daß im Baß zuletzt *dis* (oder *es*) hat, aus *dis dur*, weil die große Tertie *g* zu *dis* iſt gelaſſen worden. *C moll* und *dis dur* haben alſo gleiche viel b b in der Vorzeichnung, nämlich dreye, wie wir jetzt geſehen.

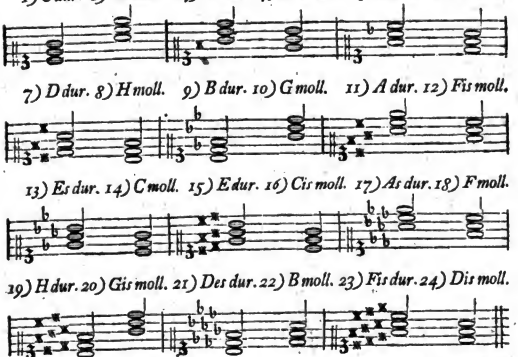
§. 15.

§. 15. Ja die Zahl der Creuze vermehret ſich noch mehr, denn man hat im Halliſchen Geſangbuche vier Lieder, welche vier Creuze in der Vorzeichnung haben, nämlich vor *f, c, g, d* oder *fis, cis, gis, dis*, in Liedern iſt die letzte Note alsdenn immer *e*, und iſt ein ſolch Lied aus *e dur*, weil im Accorde die Tertia major *gis* ſeyn muß, wenn aber bey dieſen vier Creuzen die letzte Note *cis* wäre (dieß iſt aber in Choralbüchern nicht zu ſuchen) ſo wäre das Stück aus dem *cis moll*, denn *e dur* und *cis moll* haben einerley Creuze.

§. 16. Zwey Lieder ſind im Halliſchen Geſangbuche, welche in der Vorzeichnung vier Been haben, nämlich vor *h, e, a* und *d*. Da denn die letzte Baßnote *F* iſt, alsdenn iſt das Lied wegen der kleinen Tertie zu *f*, nämlich *as*, *f moll*. Iſt aber *as* die letzte Note (welches man bey Liedern abermal nicht findet) ſo iſt das Stück aus *as dur*, denn *F moll* und *as dur* haben vier Been.

§. 17. Weiter vermehren ſich weder die x x oder b b ſelbſt im Halliſchen Geſangbuche nicht. Weil wir aber in der Muſik 24 Tonarten überall haben, und uns die 6 letztern nur noch fehlen, ſo wollen wir ſolche auch kürzlich berühren. Wenn 5 Creuze vorgezeichnet ſtehen, nämlich vor *f c g d a* und die letzte Baßnote *h* iſt, ſo iſt das Stück aus *H dur*, weil die Tertia major *dis* im Accorde iſt, heißt die letzte Note aber alsdenn *Gis*, ſo iſt es *gis moll*, denn *h dur* und *gis moll* haben einerley Vorzeichnung, nämlich 5 Creuze. Sind aber 5 Been, nämlich vor *h e a d g* ein b, ſo iſt es *b moll* (wenn die letzte Baßnote *B* iſt) oder *Des dur*, wenn die letzte Baßnote *Des* iſt, (*Des* und *Cis* iſt einerley, *des* aber heißt das Semitonium *Cis*, wenn es herkömmt durch Vorzeichnung eines b vor *d*, *Cis* aber, wenn es durch Vorzeichnung eines x vor *c* entſtehet, und *cis dur* hat ſieben Creuze, nämlich vor alle ſieben Töne, deswegen bedienet man ſich lieber der Vorzeichnung von fünf b b bey *des dur*.)

§. 18. *Fis dur* und *Dis moll* hat 6 Creuze, nämlich vor *f c g d a e*. (Dieß ſind ganz fremde Töne) *Es moll* und *Ges dur* haben 6 Been, nämlich vor *h e a d g c*. Dieß wären nun alle 24 muſikaliſche Tonarten. Um einem den Unterſchied dieſer Tonarten nach ihrer Bezeichnung noch deutlicher zu machen, ſo wollen wir ſelbige hier in Noten vorſtellen.



Dieß ſind alle 24 Tonarten, es iſt aber zu merken, daß bey Liedern manchmal die Vorzeichnung ſich ſo nicht befindet, wie ſie billig ſeyn ſollte, denn *d moll* findet man oft ohne b vor *h*, welches doch ſeyn ſollte, *g moll* oft nur mit Einem b, da doch zwey darinnen ſeyn ſollten, vorgezeichnet, und mehr dergleichen; allein die Tertie hat doch immer ſeine richtige Vorzeichnung, woraus der Ton zu beurtheilen, ob er *moll* oder *dur* iſt.

§. 19. Ich will hier einige Nummern von Liedern aus dem Halliſchen Geſangbuche (ich verſtehe hierdurch nicht das Halliſche Geſangbuch in ſo fern es in zwey Theile oder Bänden iſt, ſondern die Edition in groß Octav, da die beyden Theile in Eins verfaſſet ſind) herſetzen, und anzeigen aus welchem Tone die Lieder ſind. Aus *C dur* findet man im Halliſchen Geſangbuche 52 Lieder, als N. 34. 41. 48. 65. 70. 91. 117. 132. 242. 268. 280. 288. 306. 350. 360. 364. 380. 403. 523. 599. 721. und mehrere.

Aus *A moll* ſind 60 Lieder, als N. 13. 16. 30. 82. 97. 120. 121. 135. 190. 192. 209. 259. 315. 361. 379. 397. 456. 458. 466. 468. und mehrere.

Aus *G dur* ſind 80 Lieder, als N. 9. 12. 27. 46. 58. 60. 69. 92. 136. 151. 195. 257. 263. 304. 328. 331. 334. 336. 339. 347. 375. 378. 399. und mehrere.

Aus

Aus *E moll* ſind 36 Lieder, als N. 4. 54. 125. 320. 391. 438. 465. 470. 481. 573. 587. 633. 670. 691. 741. 762. 764. 816. 827. 860. 869. und mehrere.

Aus *F dur* ſind 76 Lieder, als N. 5. 6. 8. 45. 52. 56. 57. 66. 67. 68. 77. 78. 87. 89. 90. 108. 109. 118. 200. 206. 213. 232. 243. 246. 260. und mehrere.

Aus *D moll* ſind 64 Lieder, als N. 101. 129. 214. 244. 245. 263. 264. 294. 309. 319. 329. 332. 383. 406. 413. 432. 444. 548. 586. 630. und mehrere.

Aus *D dur* ſind 26 Lieder, als N. 3. 17. 32. 43. 63. 94. 105. 128. 202. 355. 365. 449. 657. 820. 870. 924. 1124. 1140. 1162. 1164. 1218. 1228. 1229. 1265. 1435. 1482.

Aus *H moll* ſind dieſe 14 Lieder, als N. 183. 415. 452. 460. 634. 645. 816. (die zweyte Mel.) 821. 1018. (die erſte Mel.) 1067. 1128. (die erſte) 1365. 1400 1426.

Aus *B dur* ſind 34 Lieder, als N. 1. 134. 146. 276. 374. 435. 442. 544. 555. 714. 736. 807. 913. 921. 950. 1013. 1035. 1059. 1102. 1135. und mehrere.

Aus *G moll* ſind 66 Lieder, als N. 28. 74. 95. 162. 185. 189. 238. 248. 276. 316. 410. 430. 451. 473. 485. 490. 521. 535. 538. 564. und mehrere.

Aus *A dur* ſind dieſe 13 Lieder, als N. 269. 445. 581. 688. 823. 842. 1086. 1091. 1105. 1110. 1342. 1428. 1474.

Aus *Fis moll* iſt kein Lied im Halliſchen Geſangbuche.

Aus *Es* (oder *Dis*) *dur* ſind 16 Lieder, als N. 115. 450. 562. 572. 737. 770. 884. 1038. 1106. 1132. 1257. 1382. 1392. 1414. 1422. (die erſte Mel.) 1483. (die zweyte Mel.)

Aus *C moll* ſind 26 Lieder, als N. 174. 186. 370. 408. 475. 740. 757. 812. 818. 851. 881. 900. 917. 924. (die erſte Mel.) 953. 956. 1000. 1040. und mehrere.

Aus *E dur* ſind folgende 4 Lieder, als N. 124. 137. 798. 1085.

Aus *Cis moll* ſind keine Melodien im Halliſchen Geſangbuche.

Aus *As dur* findet man auch kein Lied darinnen.

Aus *F moll* ſind dieſe beyden Lieder N. 1255. und 1498.

Aus *H dur*, *Gis moll*, *Des dur*, *B moll*, *Fis dur* und *Dis moll* werden nicht leicht Melodien gefunden werden; im Halliſchen Geſangbuche ſind wenigſtens keine Lieder aus dieſen fremden Tönen vorhanden.

§. 20. Man ſiehet hieraus, daß *C dur*, *A moll*, *G dur*, *E moll*, *F dur*, *D moll*, *G dur*, *E moll*, *D dur*, *H moll*, *G moll*, *C moll* und *B dur* nebſt *A dur* die gebräuchlichſten Tonarten bey Liedern ſind. Wer nun Luſt hat, die Tonart eines Liedes kennen zu lernen, der wird hieraus die beſte Anweiſung finden.

§. 21. Gemeiniglich hat ein Lied zu Anfange und am Ende einerley Accord, oder es fängt in dem Tone an, darinnen es ſich auch endiget, ich meyne die erſte und letzte Note eines Liedes im Baſſe, nicht aber im Discant. Ob nun gleich die alten Melodien hiervon zuweilen abweichen wollen, ſo findet man doch auch im Halliſchen Geſangbuche Melodien, die in einem andern Tone anfangen als ſie ſchlieſſen, ja es fällt zuweilen ſchwer, die eigentliche Tonart alsdenn zu beſtimmen, ſolcher Lieder giebt es doch unter den 602 befindlichen Melodien nur 13. nämlich, N. 39. fängt *f dur* an und endiget ſich in *g dur*, es iſt dieß Lied ein altes Lied und auch eine alte Melodie: Dankſagen wir alle ꝛc. Ohne Zweifel iſt die Melodie, oder vielmehr die Tonart verdorben, dergleichen verdorbene Tonart man den Modus corruptus nennet. Meiner Meynung nach iſt die Melodie aus *c dur* oder *g dur* geweſen. Kurz, von ſolchen Melodien ſagt man zwey Tonarten, als es fängt in *f dur* an und endigt ſich in *g dur*. N. 176. fängt *g dur* an und ſchließt das Amen in *a moll*, das Lied iſt als aus *g dur* anzuſehen. N. 240. fäng in *d moll* an und ſchließt in der Quinte zu *a*, nämlich *e* mit der Tertia major, *d moll* iſt der eigentliche Ton des Liedes. N. 330. iſt *g dur*, hat aber in der Vorzeichnung vor *f* kein ♯, eben wie N. 488. und 529. Das Lied N. 1288. hat auch eine ſonderbare Tonart, im Anfange ſcheinet es aus *g dur* zu ſeyn, und ſchließt in *d moll*. Die erſte Mel. bey N. 1380. fängt *g moll* an und ſchließt in *B dur*. N. 1397. fängt in *a moll* an und ſchließt in *d moll*. N. 1455. fängt in *g dur* an und ſchließt in *e moll*. N. 1535. fängt in *c dur* an und ſchließt in *g dur*. N. 1544. fängt in *c dur* an und endigt ſich in *a moll*. N. 1557. fängt in *g dur* an, und endigt ſich in der Quinte zu *a*, nämlich *e* mit der Tertia major. Dieß ſind die fremden Tonarten, ſo viel man ihrer im Halliſchen Geſangbuche findet.

§. 22. Man hat auch Lieder, die ſchlieſſen in der Quinte ihres Tones, das iſt, Lieder aus *a moll* ſchlieſſen in *e* (als der Quinte zu *a*) mit der Tertia major. Im Halliſchen Geſangbuche ſiehe N. 100. 1399. 1550. Lieder aus *g moll* ſchlieſſen in der Quinte *d* mit der Tertia major, ſiehe N. 178. 1372. 1540. das Lied: Ach Gott vom Himmel ſieh darein, welches im II. Abſchn. Cap. 17. ſtehet, iſt aus *g moll*, fängt aber in der Quinte zu *g*, nämlich *d* mit der Tertia major an und endigt ſich auch in der Quinte. So ſind auch folgende Lieder im Halliſchen Geſangbuche aus *a moll* ob ſie gleich in der Quinte zu *a* nämlich *e* anfangen und endigen, als N. 177. 363. 491. 601. 610. (die zweyte Mel.) 613. und 1190.

Einige

Einige Lieder ſind aus *d moll* und ſchließen in der Quinte *a*. Dahin gehöret die Melodie: Durch Adams Fall iſt ganz verderbt, im III. Abſchn. Cap. 8. N. 1. und im Halliſchen Geſangbuche N. 38. 514. 578. N. 29. im Halliſchen Geſangbuche iſt aus *e moll* und ſchließt in der Quinte zu *e*, nämlich *h* mit der Tertia major. Von ſolchen Liedern ſpricht man, ſie ſind aus *a moll*, *g moll*, *d moll* ꝛc. und ſchlieſſen in der Quinte.

§. 23. Wenig Lieder behalten ihre Tonart durch alle Sätze, ſondern ſie weichen in andere Tonarten nach den Regeln aus, daher denn die fremden x x oder b b mitten im Liede kommen. Davon hier aber nicht zu handeln.

CAPVT XIV.

Kurze Anweiſung ein Lied mit dem Generalbaß zu ſpielen, vermittelſt einer Tabelle.

§. 1. Zum Beſchluß dieſes kleinen einfältig und deutlich abgefaßten Werks, will denenjenigen, welche gerne ein Lied mit dem Generalbaß wollen ſpielen lernen, zu gefallen etwas weniges auch noch davon melden.

§. 2. Vom Accord haben wir ſchon weitläuftig genung gehandelt, und geſehen, daß die Tertie, Quinte und Octave einer Baßnote dazu gehören. Dieſe drey Intervalla, welche einen ſo wohl klingenden Griff ausmachen, heiſſen auch mit Einem Worte Conſonantien, zu welcher Claſſe auch noch die Sexte gehöret, die Secunde, Quarte, Septime und None heiſſen Diſſonantien.

§. 3. Wann, wie ſchon anderswo erwehnet, zu der Baßnote ein reiner Accord ſoll gemacht werden, ſo ſtehet entweder gar keine Ziffer darüber, oder es ſtehet ein x, b, ♮ oder auch wohl eine 3. oder 8. oder $\frac{5}{3}$ darüber, ſoll aber eine Sexte, Secunde, Septime oder None dazu gemacht werden, ſo muß ſolche Ziffer über der Baßnote gezeichnet ſtehen. Die Ziffern alſo, die man bey Liedern über den Baßnoten findet, lehren, wie die Töne des Griffs in der rechten Hand ſollen eingerichtet werden.

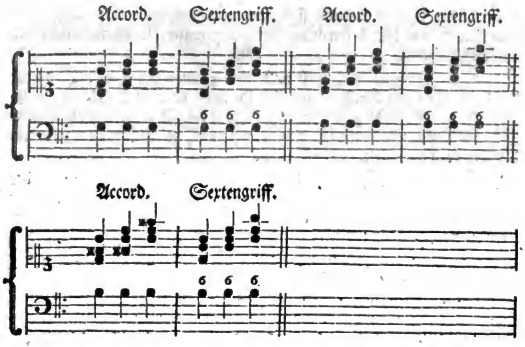
§. 4. Wie nun bey einem reinen Accorde die rechte Hand immer drey Töne hat, ſo hat bey den Ziffern der Sexte, Septime, Quarte und None die rechte Hand auch gemeiniglich drey Töne. Stehet alſo eine 6. 2. 4. 7. oder 9 über einer Baßnote, ſo muß man nicht allein wiſſen, wie die über der Baßnote ſtehende Ziffer in der rechten Hand zu nehmen, ſondern auch welche beyde Töne dazu müſſen genommen werden.

§. 5.

Digitized by Google

§. 5. Vornehmlich aber kömmt es hierbey nur darauf an, daß man die Quinte und Tertie zu einem jeden Tone fertig inne habe und auswendig wiſſe, als welches ſchon beym Accorde höchſt nöthig war; denn weiß ich die Quinte zu einem Tone, ſo läßt ſich die 6 zu einem Tone auch gar leicht finden, denn dieſe iſt nur einen Ton höher. Es kömmt der Sextengriff bey Liedern am meiſten vor, iſt auch gar leicht zu machen, ich nehme nämlich nur ſtatt der Quinte, die ich zu einem Accorde nöthig hatte, die Sexte: Die Tertie und Octave aber bleibet dazu auch, gehöret alſo zu einem Sextengriff die Sexte, Tertie und Octave, wir wollen die kleine Veränderung eines Accordes, wann ſtatt deſſelben die Sexte ſoll genommen werden, in Noten vorſtellen, ſo wie ich nun einen reinen Accord dreymal verwechſeln kann, wie im eilften Capitel dieſes IV. Abſchnitts weitläuftig iſt gezeiget worden, ſo kann der Sextengriff auch dreymal verändert werden, 1) da die Sexte oben lieget, 2) da die Sexte in der Mitten, und 3) da ſie unten lieget, wie aus den folgenden Noten erhellet.

Accord.



Hieraus iſt zu erſehen der Unterſchied eines Sextengriffs ſtatt eines Accordes, es iſt weiter kein Unterſchied darinnen, als daß ſtatt der Quinte die Sexte genommen wird, als zu *c* iſt die Quinte *g*, im Sextengriff wird ſtatt *g* die Sexte *a* genommen. Die Quinte zu *d* iſt *a*, ſtatt *a* nimm *h*, ſo haſt du den Sextengriff zu *d*, und ſo beſiehe und merke den Unterſchied eines Accordes und Sextengriffes bey allen obenſtehenden ſieben Tönen.

Gleichwie in dieſen Accorden nun lauter natürliche Tertien ſind, ſo ſind auch lauter natürliche Sexten darinnen, ſoll eine zufällig große Sexte gemacht werden, ſo ſtehet ein Strich durch die Sexte, alſo 6. Dieſes bedeutet, daß die natürliche Sexte durch ein ♯ ſoll erhöhet werden, als wenn in unſern Exempeln die Sexte, welche im ſechſten Tacte über *e* ſtehet, einen Strich durch die 6 hätte, alſo 6, ſo müßte man ſtatt *c* immer *cis* ſpielen, item wenn über *a* eine ſolche 6 ſtünde, ſo müßte man ſtatt *f fis*, und wenn über *h* dieſe 6 ſtünde, ſo müßte man ſtatt *g gis* nehmen. Man findet auch wohl ein b durch 6 alſo 6♭, alsdenn ſoll ich die zufällige Sexta minor nehmen, als wenn hier im vierten Tacte über *d* eine ſolche 6♭ ſtünde, ſo müßte ich vor der natürlichen

6 *h* ein *b* ſetzen, und alsdenn ſtatt *h* immer *b* nehmen. So lange nun kein Strich oder kein b durch die Ziffer 6 gezogen, ſo nehme immer die natürliche Sexte.

§. 6. Zuweilen ſteht auch noch eine 4 unter der 6 alſo $\frac{6}{4}$, da iſt der dritte Ton des Griffes dann die Octave, oder zu $\frac{6}{4}$ gehöret die 8, ja es ſtehet auch wohl eine 5 darunter alſo $\frac{6}{5}$, dazu nehme ich die Tertie. Wo ich nun die Ziffern nicht auswendig weis, ſo muß ich nachrechnen. Uebung bringet Kunſt.

§. 7. Stehet eine 7 über der Baßnote, ſo iſt die alsdenn ſtatt der Octave eines Accordes zu nehmen, die Tertie und Quinte bleibt, dieſe Ziffer kommt lange ſo oft nicht vor als die 6. Zu der 7 wenn ein b dadurch ſtehet alſo $\frac{b7}{}$ gehöret ebenfalls die 3 und 5, ſtehet aber ein Strich durch die 7, alſo $\frac{7}{}$, ſo gehöret die Quarte und Secunde dazu. Man wird dieſes aus dem folgenden Verzeichniſſe aller Ziffern beſſer erſehen.

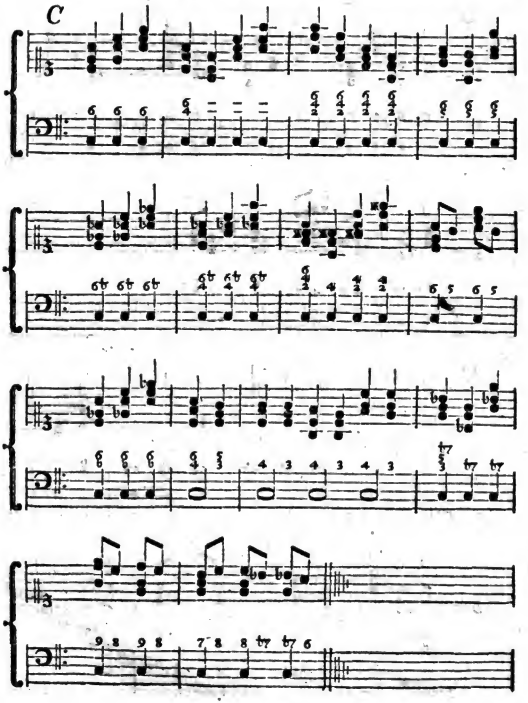
§. 8. Wenn eine 4 über der Note ſtehet, ſo gehöret die Quinte und Octave dazu, und hat man alsdenn ſtatt der Tertie eines reinen Accords die Quarte genommen, man wird auch gemeiniglich hinter der 4 eine 3 finden, entweder ein ♮, ♯ oder eine 3, wodurch denn ein reiner Accord bezeichnet wird. Die Diſſonantien ſind nichts anders als Abweichungen von den Conſonantien, daher aus einer jeden Diſſonanz auch wieder eine Conſonanz werden muß, als aus der 7 muß eine 8 oder 6 werden im folgenden Griff und aus der 4 eine 3, aus der None eine 8.

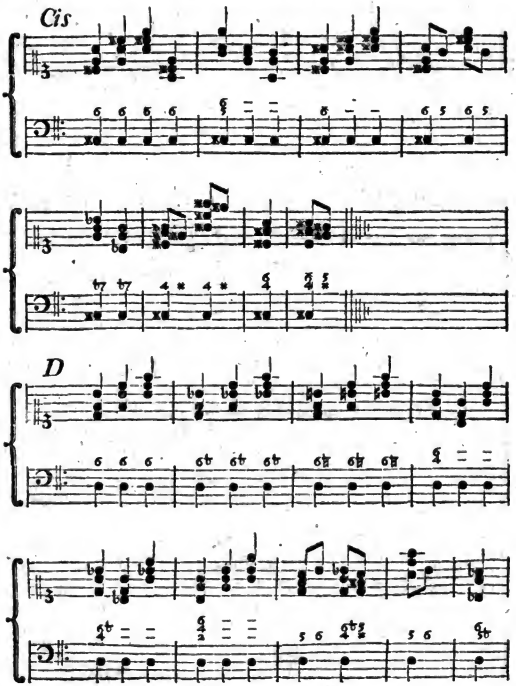
§. 9. Merke, daß die Ziffer, welche über den Baß über einander ſtehen, zugleich angeſchlagen werden, als $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{9}{7}$, $\frac{7}{5}$, und alle die alſo ſtehen; wo aber die Ziffern nach einander ſtehen, ſo werden die Ziffern auch nacheinander gemacht, als: 65, 76, 43, 98, und mehr dergleichen.

§. 10. Ich bin nicht willens weitläuftig allhier vom Generalbaſſe zu handeln, ſondern will einem Lehrbegierigen nur etwas zum Nachſinnen herſetzen, das Buch würde wieder meinen Zweck zu groß dadurch werden; ſollte meine Arbeit Liebhaber finden, und von einigen Nutzen ſeyn, ſo möchte vielleicht ein zweyter Theil folgen, darinnen denn alles weitläuftiger und deutlicher ſollte abgehandelt werden. So will ich denn alle Ziffern zu allen Tönen in Noten herſetzen, ſowohl die natürlichen als die zufälligen.

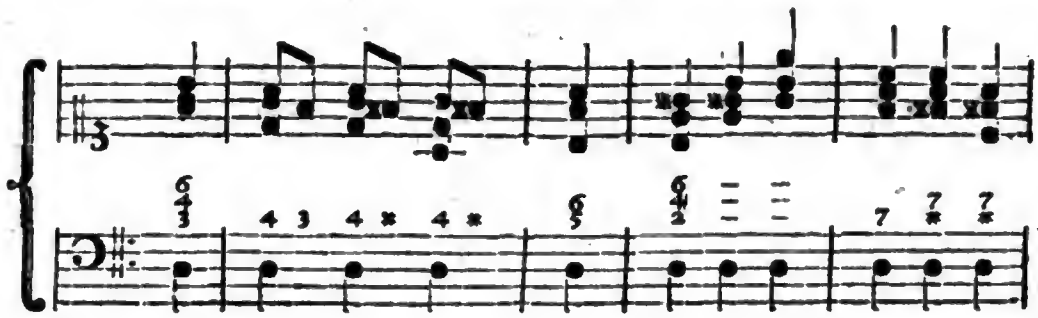
C

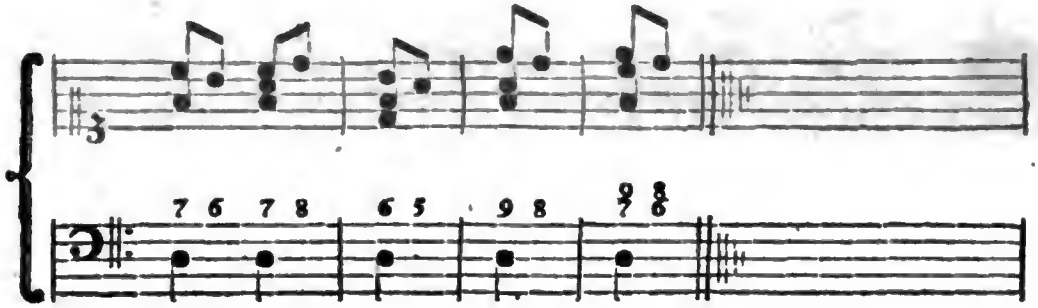
Digitized by Google

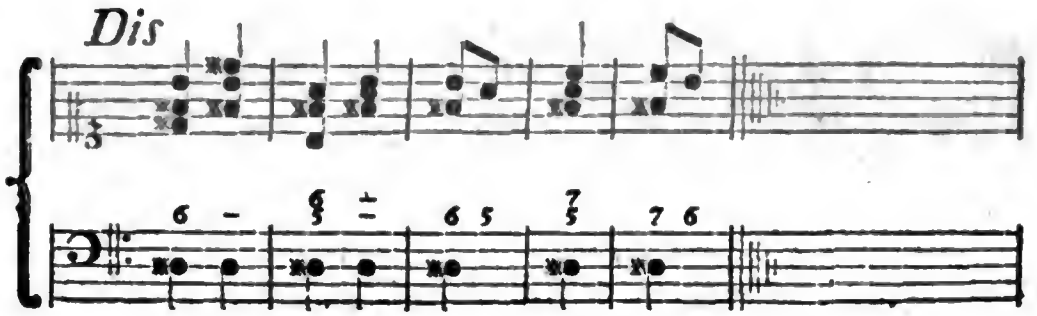

C

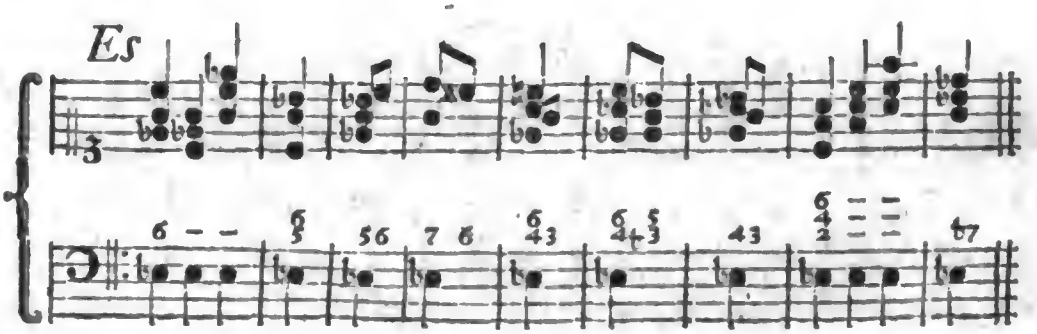


Digitized by Google

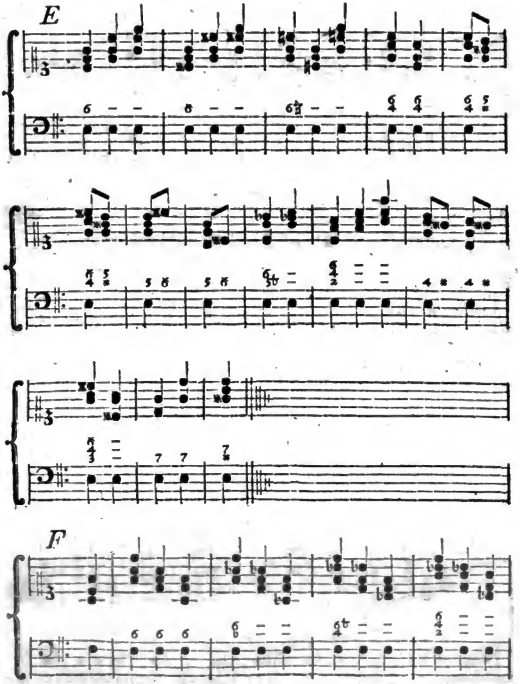




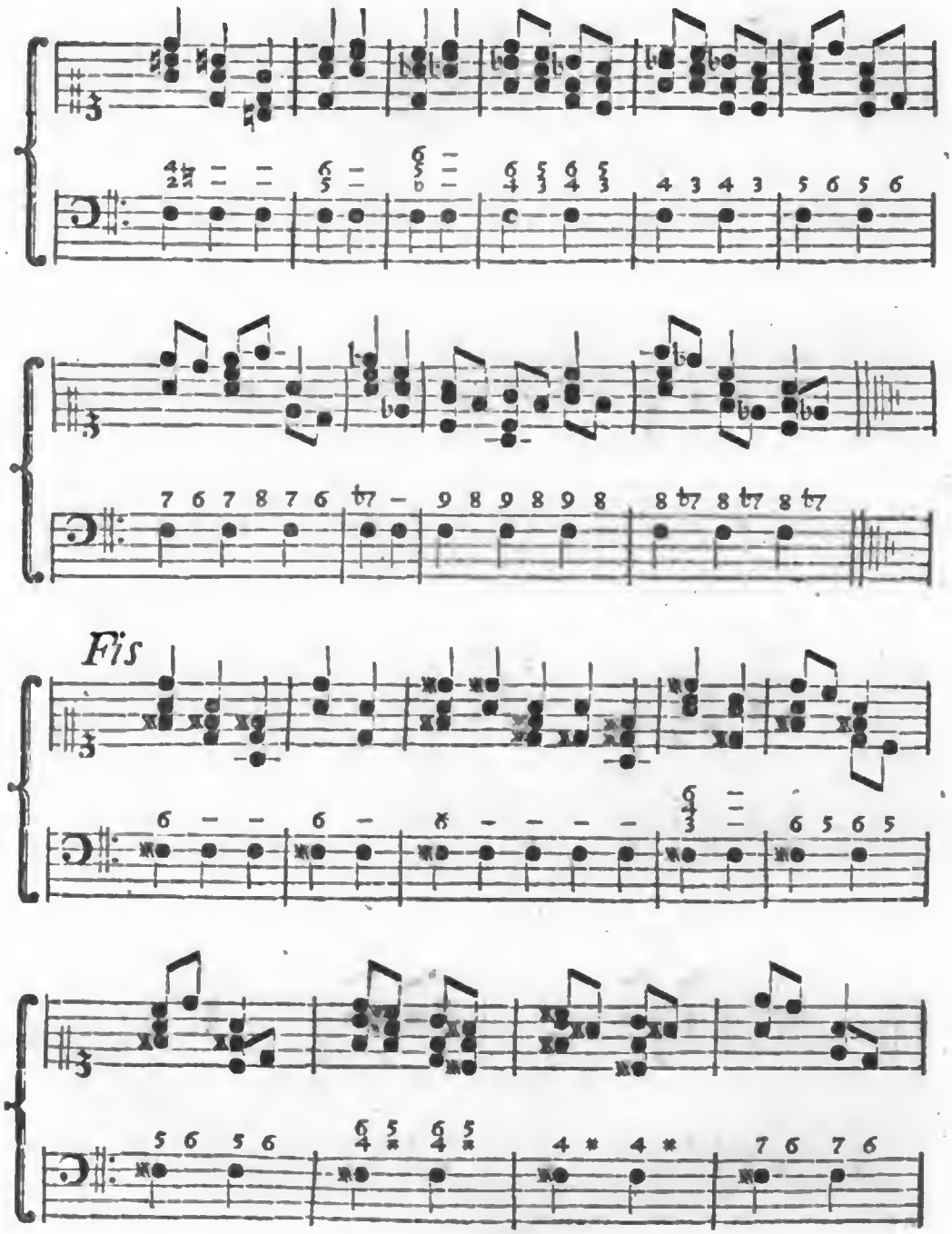




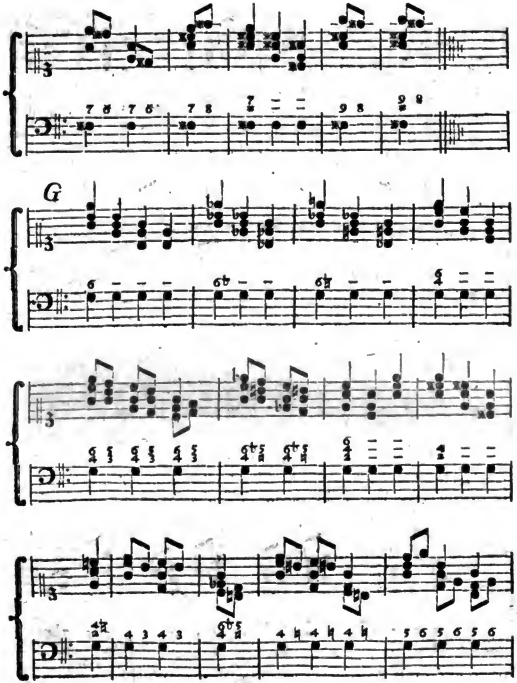
Digitized by Google



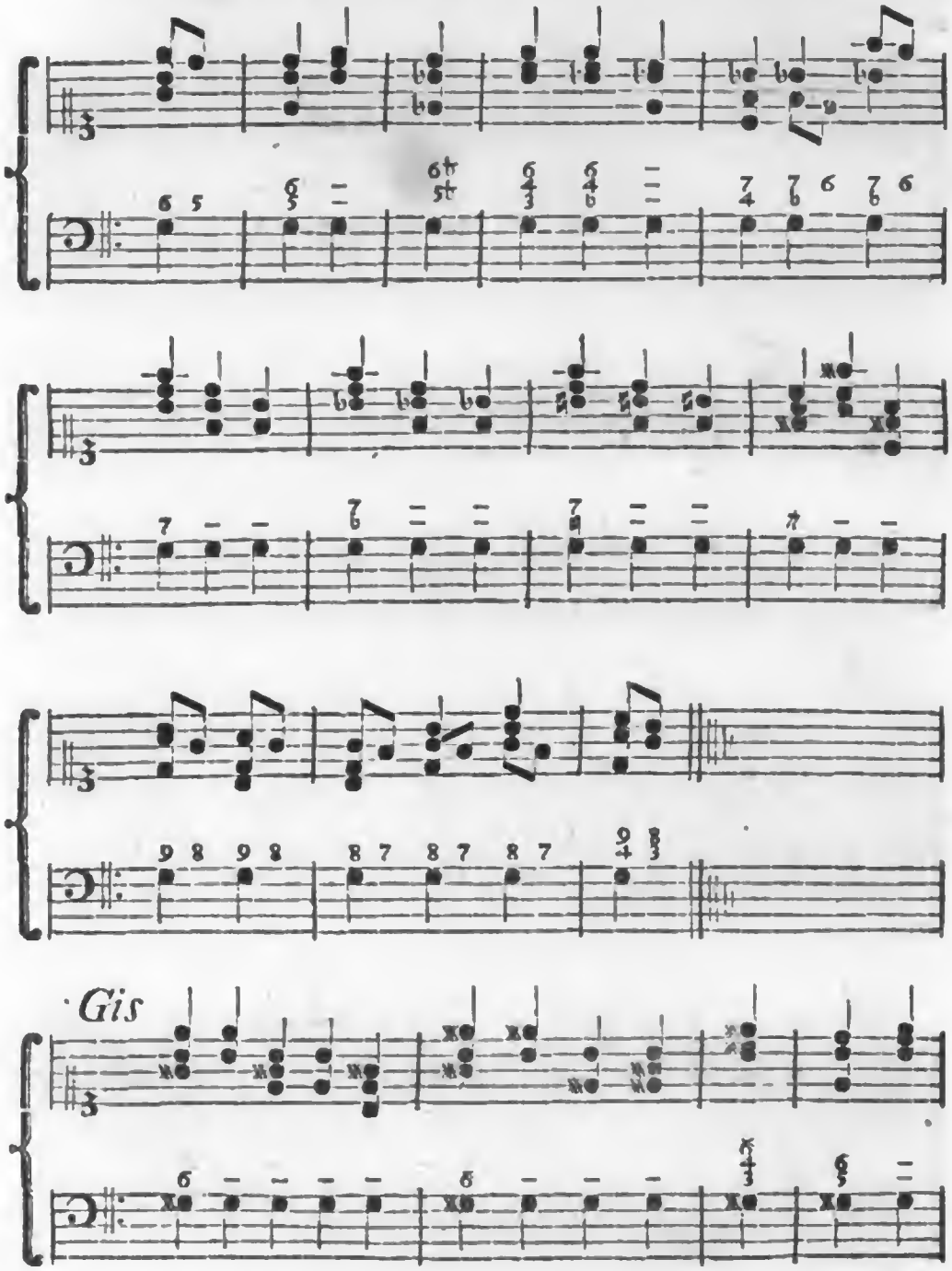
Digitized by Google



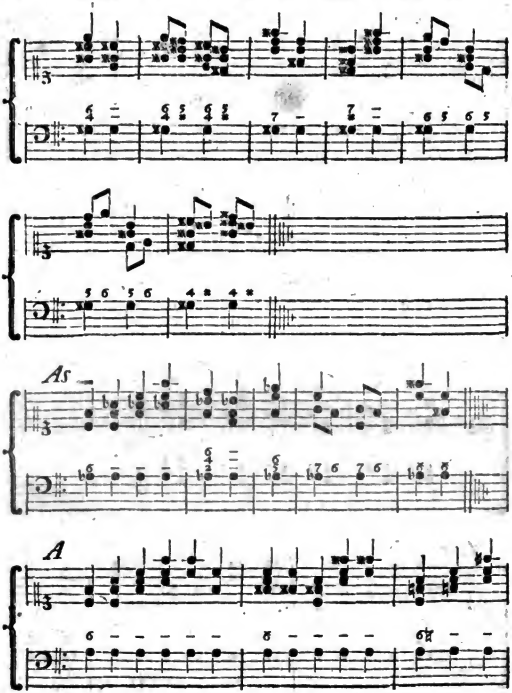
Digitized by Google



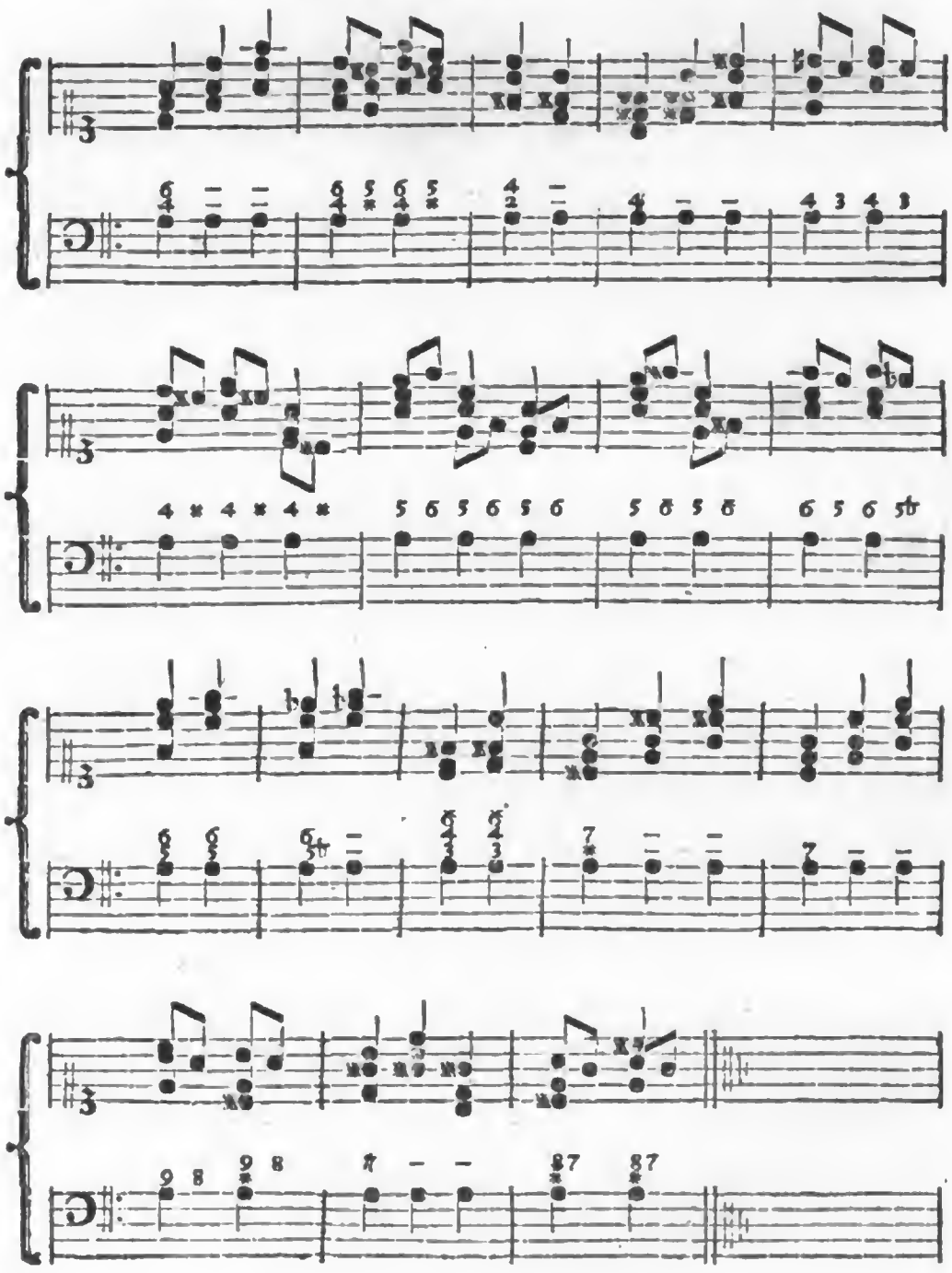
Digitized by Google

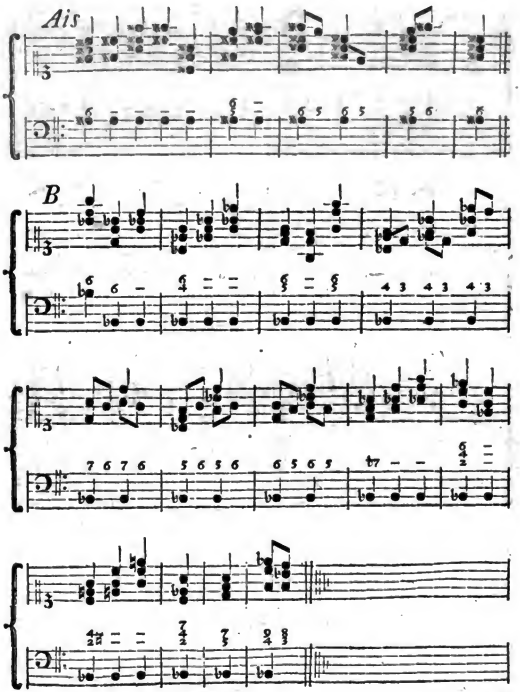


Digitized by Google

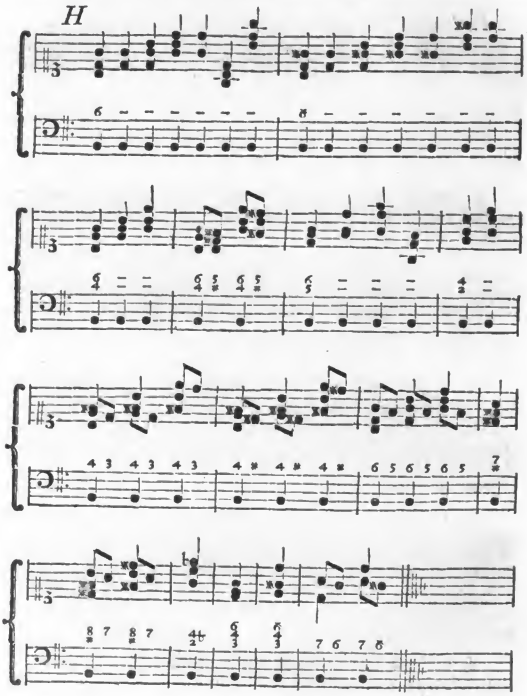


Digitized by Google

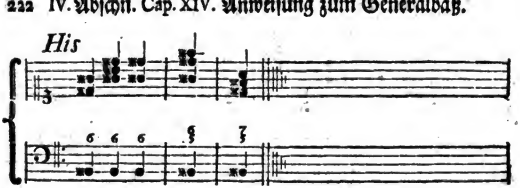




Digitized by Google



Digitized by Google



§. 11. Dieß wären alle Ziffern, welche man bey den Liedern über den Baß im halliſchen Geſangbuche findet, und woraus ſich einer helfen kann, ſo lange er die Ziffern oder Intervallen zu allen Tönen noch nicht auswendig finden kann, denn es hat nicht die Meynung, daß einer an einem ſolchem Verzeichniſſe ſich immer halten ſollte, ach nein; ſondern dieſes muß nur im Anfange dienen, biß man nach und nach die gebräuchlichſten Intervallen in einem Augenblicke finden kann, die gebräuchlichſten Intervallen aber ſind, die 6, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, 43, 7, $\frac{7}{3}$, $\frac{4}{2}$, die andern kommen bey weiten ſo häufig nicht vor.

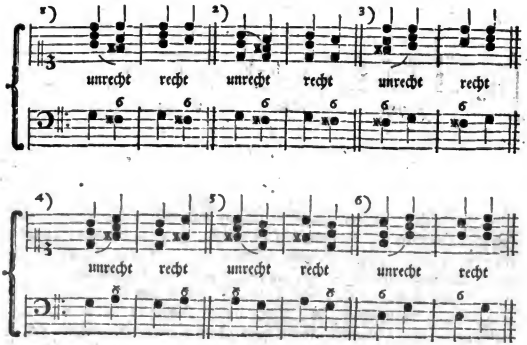
§. 12. Man findet allhier über der Baßnote zuweilen kleine Striche --- dieſes zeiget an, daß dieſelbe Ziffer auch über der folgenden Note gelten ſoll, ſtehen 2 oder 3 Striche über einander, als $\overline{=}$, ſo zeiget dieſes an, daß die 2 oder 3 vorhergegangenen Ziffern auch über der Note gelten ſollen, darüber ſolche Striche ſtehen; dieſes findet man auch im halliſchen Geſangbuche.

§. 13. Was im 5. §. dieſes Capitels von der dreymaligen Verwechſelung eines Sextenaccords, oder vielmehr eines Griffes mit der 6. iſt geſaget worden, das gilt auch von den andern Ziffern, ich habe dieſe Verwechſelung in dem vorherſtehen Verzeichniſſe faſt durchgehends ausgeſchrieben, ſollte es aber hie oder da ſich nicht alſo befinden, ſo wird einer dergleichen Verwechſelung ſchon aus dem im Verzeichniſſe ſtehenden Griff machen können.

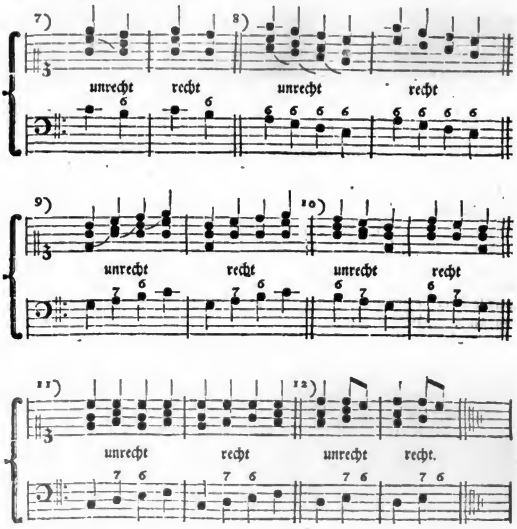
§. 14. Im 4. §. dieſes Capitels ſtehet, daß die rechte Hand bey den Ziffern 6, 7, 4 u. ſ. w. gemeiniglich drey Töne habe, dieſes hat nun auch ſeine Richtigkeit, doch mit dieſer Ausnahme, daß man bey der 6 und 7

oft

oft nur bloß die Tertie nehmen darf, und die rechte Hand alsdenn nur 2 Töne hat, man müßte denn in dieſem Falle, die 6 oder 3 verdoppeln, welches ſchön und gut iſt, allein damit halte ich mich hier nicht auf. Daß man nun bey der 6 und 7 oftmals die Octave auslaſſen muß, geſchieht nach der Hauptregel des Generalbaſſes, die alſo lautet: „Es „müſſen niemals zwey Stimmen mit einander in Octaven oder Quinten „fortgehen.„ Das heißt ſo viel, iſt die Octave (als welche wie bekannt auch zur Sexte gehöret,) einmal im vorhergehenden Griff in der unterſten oder mittelſten Stimme geweſen, ſo darf ſie im zweyten Griffe nicht wieder in der unterſten oder mittelſten Stimme genommen werden, ſondern muß gar ausgelaſſen werden; und eben dieſes gilt auch von der Quinte. Der erſte Fehler von zwey nacheinander fortgehenden Octaven, kann in Liedern gar oft gemacht werden, allein der zweyte mit zwey nacheinander fortgehenden Quinten kann nur allein und zwar auch ſelten bey der 7. begangen werden. Um nun dieſe Fehler von 2 Octaven zu vermeiden, ſo muß die Octave bey der 6 und 7 oft ausbleiben. Davon wollen wir Exempel geben:



7)



Im erſten, dritten, ſechſten, achten und eilften Exempel, finden ſich die Octaven in der unterſten Stimme, und im zweyten, vierten, fünften, ſiebenden, neunten und zehnten Exempel, finden ſich die Octaven in der mittelſten Stimme, im eilften und zwölften Exempel, liegen zwey Quinten in der mittelſten Stimme, daher alle dieſe Exempel ſo müſſen geſpielet werden, wie gleich dabey ſtehet in jedem Exempel. Ueberhaupt merke hiervon, wenn zwey, drey oder mehrere Noten eine 6 über ſich haben, und die Noten gradatim ſteigen oder fallen, ſo wird die

die Octave bey der 6 nicht genommen. Die gegebenen zwölf Exempel, können dir zum Muſter dienen, wie die Folge der Noten beſchaffen iſt, wenn man die Octave weglaſſen muß. Iſt aber der motus contrarius da, das iſt, gehen die Hände gegen einander oder von einander, oder gehet der Baß herauf wenn der Diſcant herunter gehet, & vice verſa, das iſt, gehet der Baß herunter wenn der Diſcant herauf gehet, ſo kannſt du bey der 6 die Octave allezeit mitnehmen. Motus rectus iſt, wenn die beyden Hände in gleicher Bewegung, entweder mit einander herauf oder herunter gehen; alsdenn ſey vorſichtig und mache keine Octaven; dieſes iſt ein vitium, welches Kunſterfahrne verſtehen und erkennen können, der Bauer, und einer der keine Muſick verſtehet, weiß und höret nichts davon.

§. 15. Du findeſt, ſonderlich im halliſchen Geſangbuche, auch oft, daß über einem Punct im Baſſe eine Ziffer ſtehet: vom Puncte hinter einer Note, ſiehe im dritten Abſchnitte Cap. 9. §. 4. und Cap. 11. §. 10. Stehet alſo über einem Punct eine Ziffer, ſo hat dieſe Ziffer die vorige Baßnote zum Grunde, als da ſteht im halliſchen Geſangbuche N. 77. O große Gnad und Liebe u. ſ. w. im zehnten Tacte *a*, darüber ſtehet eine 6, darnach ſtehet ein Punct nach *a*, und über das Punct ſteht 5♭, hier mußt du die 5♭ zu *a* haben, und iſt das Punct eben ſo viel, als wenn *a* noch einmal durch ein Achtel wäre ausgedrucket, und durch einen Bogen zuſammen gebunden wäre, wie ſolches im eilften Capitel §. 10. vom Puncte im Diſcant iſt gezeiget worden.

§. 16. Willſt du ein Lied aus dem halliſchen Geſangbuche mit dem Generalbaſſe ſpielen, ſo merke, daß in den gedruckten Ziffern, wenn ſie durch ein x, b, oder ♮ zu zufälligen Intervallen werden, einiger Unterſchied von den geſchriebenen iſt; alſo die Sexta maior wird geſchrieben, wenn durch die 6 ein Strich ſtehet, alſo, 6, (ſiehe den fünften §. dieſes Capitels), in den gedruckten Noten findet man nun durch die 6 auch einen zarten Strich, bey andern Ziffern aber ſtehet ſtatt des Striches ein x dahinter, als 5x u. ſ. w. Das b findet man, eben wie das ♮, nicht durch die Ziffer gezogen, ſondern gleich dahinter, als 6♭ 6♮ 5♯ 5♭ u. ſ. w. ſo viel mag zu einem kleinen Unterrichte dienen, ein Lied mit dem Generalbaß zu ſpielen.

Beſchluß.

Hiermit ſchließe meinen Unterricht; wer Luſt und Fleiß bey Durchleſung deſſelben gebraucht, und von Capitel zu Capitel alles mit Aufmerkſamkeit geleſen, und die Exempel fein geübt hat, und meinem Rath in allem treulich gefolget, dem wird es nicht fehlen können, eine Geſchicklichkeit, alle Lieder ſpielen zu können, daraus erlanget zu haben. Keiner aber denke, daß alles ſo leicht ausſtudiret als geleſen iſt; Zeit, Fleiß und Gedult bringet allein, auch bey dem beſten Unterrichte, Kunſt und Geſchicklichkeit.

Es iſt das Büchlein mir unter dem Schreiben wider Vermuthen faſt zu groß geworden, und es würde noch viel größer geworden ſeyn, ſonderlich das letzte Capitel, wenn ich nicht mit Fleiß manches hätte auslaſſen wollen, welches alles aber man in andern muſicaliſchen Büchern weitläuftig und gründlich finden wird. Es kann alſo dieſes Buch eine deutliche Einleitung in andere muſicaliſche Bücher ſeyn.

Sollte dieſe meine einfältige Lehrart Liebhaber finden, ſo möchte vielleicht ein zweyter Theil auf eben die Art einen Unterricht zum Generalbaß geben; darinnen denn derſelbe auf das deutlichſte ſollte gelehret werden, alſo, daß ein jeder, der nur geſunden Verſtand hätte, es faſſen und begreifen könnte. Und hiermit empfehle mich der Gewogenheit des Leſers, und wünſche, daß auch dieſe geringe Arbeit zur Ehre Gottes und zum Nutzen meines Nächſten gereichen möge.

E N D E.

Inhalt.

Digitized by Google

Inhalt.

Erſter Abſchnitt.

Von Erkenntniß der Claviere.

Cap. 1. Betrachtung über das Clavier und ſonderlich deſſen Taſtatur, wie wie dadurch die 49. Taſten, ſowohl ganze, als halbe Töne uns imprimiren ſollen. S. 1. 2.

Cap. 2. Von der Eintheilung des Claviers in vier Octaven. 3.

Cap. 3. Erſte Uebung, da man alle vier Octaven mit der linken und rechten Hand durchlauft oder ſpielet. 3-7.

Cap. 4. Allgemeine Regeln, beym Clavierſpielen jederzeit in Acht zu nehmen. 7-9.

Cap. 5. Die Benennung der vier Octaven, und wie ein ordentlich Clavier 49. Töne oder Claviere habe. Item. Von der Eintheilung des Claviers in Baß und Diſcant. 9. 10.

Cap. 6. Wie die ſieben Töne einer Octave die Benennung von den ſieben Buchſtaben c d e f g a h haben, daraus man lernet, wie die Claviere nach der Reihe heißen. 10. 11.

Cap. 7. Um die Claviere außer der Ordnung kennen zu lernen, muß man ſich zuerſt das Clavier c wohl merken. 12. 13.

Cap. 8. Um die Claviere außer der Ordnung kennen zu lernen, muß man ſich ferner das f wohl merken. 13. 14.

Cap. 9. Alle Claviere auf zweyerley Art kennen zu lernen. 14. 15.

Cap. 10. Uebungsexempel die sieben ganze Töne außer der Ordnung auf sein Clavier finden zu können. 15.

Cap. 11. Von der doppelten Benennung der halben Töne. 16. 17.

Cap. 12. Benennung der zwölf Töne einer Octave nach ihrer gewöhnlichen Benennung. 17.

Cap. 13. Wie die unterste Octave auf den Clavieren, die kurz Octav sind, heißen. 18.

Cap. 14. Uebungsexempel, die halben Töne außer der Ordnung auf sein Clavier kennen zu lernen. 19.

Cap. 15. Uebung, um mit der linken Hand die Distanz einer Octave treffen zu lernen. 19=21.

Cap. 16. Kleine Uebungen vor die linke Hand, in Buchstaben und Noten vorgestellt, mit nützlichen Anmerkungen, die Art zu spielen betreffend. 21=25.

Cap. 17. Kleine Uebungen vor die rechte Hand, in Buchstaben und Noten vorgestellt. 25=28.

Zweyter Abschnitt.

Von den Noten.

Cap. 1. Vom Gebrauche der Noten statt der Tabulatur. 29.

Cap. 2. Von den Noten überhaupt, und was sie anzeigen müssen. 30.

Cap. 3. Wie viel Linien man bey den Noten gebraucht, und wie durch die Zertheilung der zehn Linien, zweyerley Noten, nämlich der Diskant und Baß entstanden. 31=34.

Cap. 4. Vortheile bey Erlernung der Noten. 34. 35.

Cap. 5. Vom Diskant= und Baßschlüssel. 36. 37.

Digitized by Google

Inhalt.

Cap. 6. Welche sieben Noten man am ersten zu lernen. 38 = 40.

Cap. 7. Fortsetzung des vorigen, wie man nämlich die fünf Linien und vier Spatia im Baß und Discant zugleich zu lernen hat. 40 = 43.

Cap. 8. Von denen Noten, die noch über oder unter den Linien durch kleine aparte Linien oder Striche angezeiget werden. 43 = 46.

Cap. 9. Erlernung der Discantnoten auf eine andere Art. 46 = 48.

Cap. 10. Erlernung der Baßnoten auf eine andere Art. 48. 49.

Cap. 11. Wie man die Baß- und Discantnoten noch auf eine andere Art zugleich lernen kann. 49 = 51.

Cap. 12. Wie die Semitonia durch Vorsetzung eines x oder b in Noten vorgestellet werden. 51 = 54.

Cap. 13. Was die Creuze oder Been, welche zu Anfange einer Melodie stehen bedeuten, item vom b Quadrat. 54 = 57.

Cap. 14. Abbildung eines Claviers nebst den Noten eines jeden Claviers. 58.

Cap. 15. Von denen andern Zeichen und deren Deutung, welche man noch bey den Liedern findet. 59.

Cap. 16. Anweisung, wie man ein Lied langsam nach Noten spielen soll. 60 = 62.

Cap. 17. Sechs Chorale mit Anmerkungen. 62 = 80.

Cap. 18. Von allen musicalischen Schlüsseln oder von den mancherley Arten Noten, die in der Musik üblich sind. 80 = 86.

Dritter Abschnitt.

Von der Mensur oder Zeitmaaße der Noten.

Cap. 1. Von der Zeitmaaße überhaupt. 87.

Cap. 2. Wie bey einer Hanguhr der Tact bequem zu erlernen. 88.

Digitized by Google

Inhalt.

Cap. 3. Gebrauch der Uhr bey der verſchiedenen Zeitmaaße der Noten. 89 - 90.

Cap. 4. Von der Fertigkeit im Tacte, oder wie ſolcher an den Schlägen der Uhr ſich zeiget. 91 - 94.

Cap. 5. Anmerkungen über die Arie des vorhergehenden Capitels. 94 - 98.

Cap. 6. Von der verſchiedenen Geltung der Noten. 98. 99.

Cap. 7. Wie ein Lied von unterſchiedener Menſur mit beyden Händen zu ſpielen. 99 - 100.

Cap. 8. Sechs Lieder mit Anmerkungen. 100 - 115.

Cap. 9. Was der Punct hinter einer Note anzeige. 115 - 117.

Cap. 10. Vom Tripeltacte. 117 - 119.

Cap. 11. Sechs Chorale mit Anmerkungen. 119 - 136.

Cap. 12. Von den Pauſen. 137.

Vierter Abſchnitt.

Von der Fingerſetzung und vom Accorde.

Cap. 1. Vom Nutzen einer guten Fingerſetzung. 138. 139.

Cap. 2. Von der Fingerſetzung überhaupt. 139 - 141.

Cap. 3. Regeln der Fingerſetzung. 142 - 146.

Cap. 4. Exempel der Fingerſetzung für die rechte Hand. 146 - 154.

Cap. 5. Exempel der Fingerſetzung für die linke Hand. 155 - 165.

Cap. 6. Sechs Chorale zur Uebung. 165 - 169.

Cap. 7. Wie das große Halliſche Geſangbuch als ein bequemes Choralbuch zu gebrauchen. 170 - 172.

Cap. 8. Vom Accorde überhaupt. 172 - 174.

Cap.

Digitized by Google

Cap. 9. Von der Octave und Tertie. 174 = 180.

Cap. 10. Von der Quinte. 181 = 184.

Cap. 11. Von den drey Hauptaccorden. 184 = 189.

Cap. 12. Sechs Chorale, da nicht allein die letzte Note eines Satzes, ſondern da alle Sätze mit lauter reinen Accorden können geſpielet werden. 190 = 198.

Cap. 13. Von den Tonarten oder Modis muſicis, oder wie man wiſſen könne, aus welchem Tone ein Lied geſetzt. 198 = 207.

Cap. 14. Kurze Anweiſung, ein Lied mit dem Generalbaß zu ſpielen. 207 = 226.

Regiſter

der Lieder, die in dieſem Buche ſtehen.

1. Ach Gott vom Himmel ſieh darein. 68
2. Allein Gott in der Höh ſey Ehr. 120
3. Alle Menſchen müſſen ſterben. 165
4. Durch Adams Fall iſt ganz verderbt. 100
5. Eins iſt noth! ach Herr dieß Eine. 127
6. Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben. 131
7. Es iſt das Heil uns kommen her. 166
8. Es iſt gewißlich an der Zeit. 167
9. Es koſtet viel ein Chriſt zu ſeyn. 112
10. Freu dich ſehr o meine Seele. 74
11. Herr Chriſt der einge Gottes Sohn. 190
12. Herzlich thut mich verlangen. 71
13. Ich ruf zu dir Herr Jeſu Chriſt. 192
14. Jehova iſt mein Licht und Gnadenſonne. 134

Digitized by Google

Regiſter.

15. Jeſu meine Freude. 168
16. Jeſu meine Zuverſicht. 168
17. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren. 124
18. Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich. 104
19. Meine Seele willt du ruhn. 191
20. Nun danket alle Gott. 65
21. Nun freut euch lieben Chriſten g'mein. 102
22. Nun ruhen alle Wälder. 169
23. O Jeſu, du mein Bräutigam. 192
24. O Urſprung des Lebens. 129
25. O wie ſelig ſind die Seelen. 106
26. Seelen Bräutigam. 109
27. Was mein Gott will, daß geſchehe allzeit. 194
28. Werde munter mein Gemüthe. 193
29. Wer nur den lieben Gott läßt walten. 62
30. Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern. 77

Digitized by Google

Verbeſſerungen

zu Wiedeburgs ſich ſelbſt informirenden Clavierſpieler.

Pag.

3. §. 4. lin. 1. durchſtreich das letzte Wort: in.

4. §. 2. lin. 7. ſtatt: der der 7te, lies: der der 8te.

5. §. 4. lin. 3. ſeiner 3 Finger, lies: ſeiner 5 Finger.

13. §. 8. lin. 4. Cap. 13. lies: Cap. 14.

17. §. 8. lin. 7. hier müſſen die Commata alſo ſtehen: c, des d, es e, f, ges g, as a, b h.

21. §. 5. lin. 2. ſchlage, lies: ſo ſchlage.

23. §. 10. lin. 3. (den kleinen Finger) lies: (dem kleinen Finger)

24. §. 15. im Exempel. Hie muß der kleine Strich unter dem 17ten Buchſtaben is ſtehen, nicht aber unter dem 18ten Buchſtaben is.

34. §. 2. lin. 1. ie leichter die, lies: ie leichter einem die.

38. §. 4. lin. 2. daß eingeſtrichne, lies: daß das eingeſtrichne.

41. §. 3. lin. 1. H e̅ f h. Hier muß das letzte h auch einen Strich haben, als H e̅ f h̄.

54. §. 1. lin. 8. *Spatium*, lies: *Semitonium*.

ibid. §. 2. lin. 4. Gleich im Anfange; durchſtreiche das Wörtlein: gleich.

55. §. 3. lin. 25. vorgezeichnet hat, durchſtreiche: vorgezeichnet.

58. §. 3. lin. 4. wie ſolche Beziehung, lies: wie denn ſolche Beziehung.

Pag.

64. 8) lin. 3. oft ſolches. lies: ſolches oft.

67. lin. 25. hat. lies: habe.

75. lin. 6. *Ambitus*, lies: *Ambitum*.

108. lin. 22. in den beyden, lies: bey den beyden.

109. Im Choral lin. 4. die 9te Note f muß ſtatt der 3 eine 4 über ſich haben.

136. lin. 1. 2. geſchehen, lies: ausgelaſſen.

146. lin. 5. 6. ſtreich aus: welche mit einer kleinen Zahl angezeiget worden.

148. lin. 8. ſtatt 1500. 2. lies: 1300. 1.

150. lin. 4. Tact. 2. über die 4 Achtel muß ſtatt 1224, 1234 ſtehen.

151. lin. 7. ſtatt 1730. 3. lies 730. 3.

152. lin. 7. ſtatt 319. 2. lies 319. 3.

153. lin. 10. ſtatt 1105. lies 1105. 6.

159. lin. 5. ſtatt 294. 2. lies: 294. 3.

ibid. lin. 10. Tact 2. ſtatt 4 2 ſies: 4 3

163. lin. 5. ſtatt 613. 1. lies: 694. 6.

166. lin. 1. über der 4ten Note g ſtehet 5, muß aber 1 ſeyn.

167. lin. 2. über der 4ten Note c ſtehet 2, muß aber 1 ſeyn.

170. §. 4. lin. 4. die Achtel müſſen ſo ſtehen, als: ♬; und die Sechszehntheile alſo: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯. wie man ſie denn alſo geſtaltet auch im Halliſchen Geſangbuche abgedruckt findet.

Pag.

180. §. 12. lin. 4. bey den zufälligen Tertien der halben Thöne, ſtehet bey der 9ten Tertie vor a und c ein doppel Creutz, vor a aber muß nur ein gewöhnlich Creutz, nemlich alſo ♯ ſtehen.

ibid. Unter den gebräuchlichen Tertien iſt die eilfte Tertie $\frac{\text{ais}}{\text{f}}$ wegzuſtreichen.

185. §. 4. lin. 12. dieſe drey Thone g; dis beygeſetzte g ſtreiche aus.

191. lin. 4. Tact. 3. über groß D muß ein ſolcher Strich (–) ſtehen, wie auch ebendaſelbſt lin. 6. Tact 2. über groß D eben ein ſolcher Strich (–).

193. lin. 2. muß über A ein ♯ ſtehen.

194. lin. 2. Tact 2. muß über c ein ♯ ſtehen.

198. §. 4. lin. 5. lernet. lies: lerne.

204. lin. 4. Tact 2. muß unter Des dur der Accord, der unter B moll ſtehet, geſetzet werden; und unter B moll, was unter Des dur ſtehet.

Pag.

205. lin. 5. ſtatt 263. lies 253.

ibid. lin. 13. ſtatt 146. lies 147.

ibid. lin. 16. durchſtreiche 276.

213. lin. 3. muß unter der letzten Note d noch h (als die 6te zu d) ſtehen.

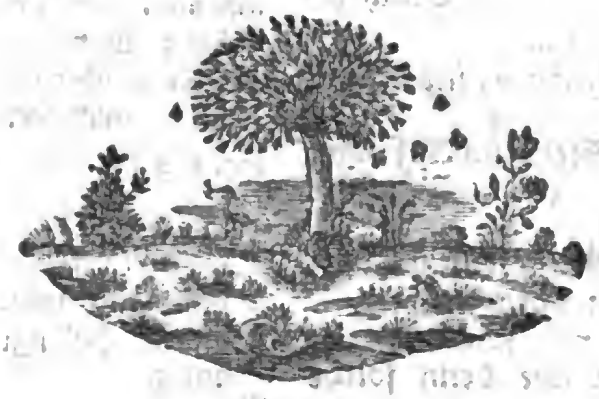
214. lin. 3. Tact. 3. müſſen h cis, nicht aber g cis, Achtel ſeyn.

215. lin. 1. Tact 6. müſſen in den beyden letzten Noten nicht a d, ſondern c d, Achtel ſeyn.

216. lin. 5. Tact. 1. die beyden letzten Noten müſſen nicht $\frac{\text{f}}{\text{d}}$ ſondern $\frac{\text{d}}{\text{h}}$ ſeyn.

220. lin. 1. im letzten Griff muß das fis ein doppel Creutz haben, als ♯♯ oder alſo 𝄪.

Solte ſich ſonſt noch etwa ein geringer Druckfehler finden, etwa ein n ſtatt eines m, oder daß ein Diſtinctions-Zeichen ausgelaſſen, das wird der Leſer gütigſt entſchuldigen und corrigiren.



Digitized by Google

Digitized by Google

IBK Nr. 6970
Jahr 2007

Digitized by Google